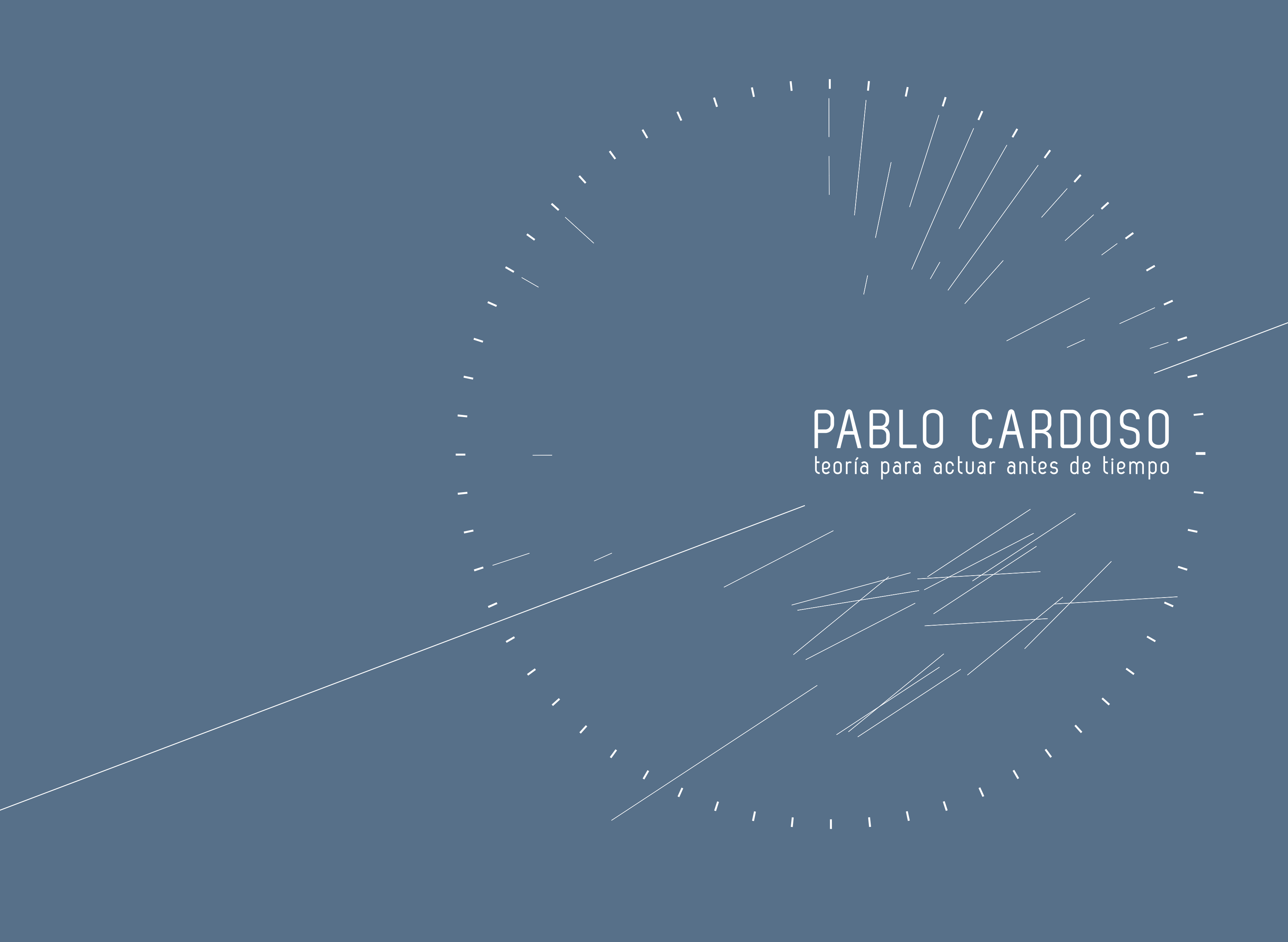


PABLO CARDOSO

teoría para actuar antes de tiempo



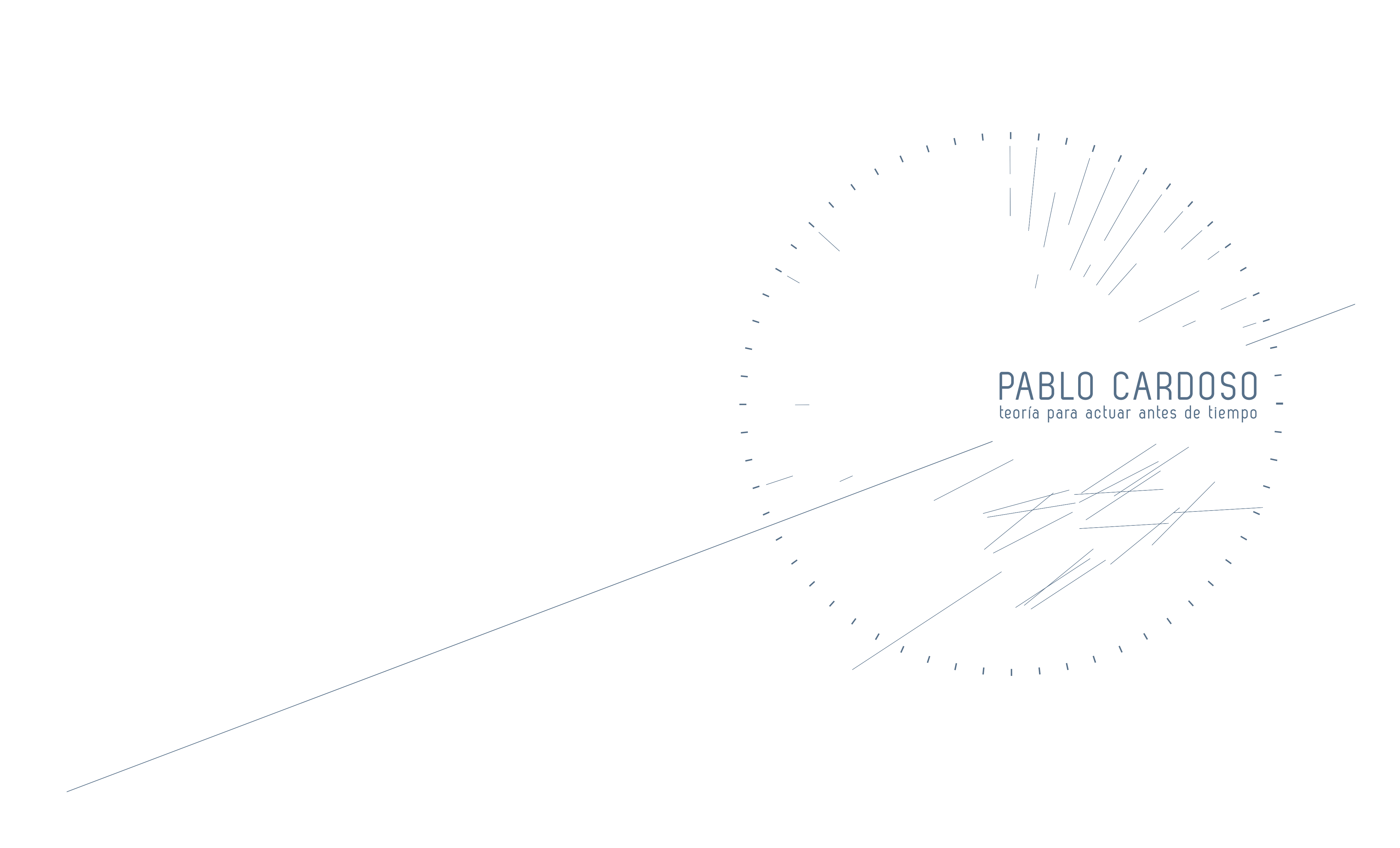
Pablo Cardoso (Cuenca, Ecuador, en 1965). Realizó su primera exposición individual en 1984 en la Galería del Banco del Pacífico, en su ciudad natal. Tras asistir a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca entre 1985 y 1989, interrumpió los estudios para continuar su formación artística como autodidacta. En 1988 fue invitado a su primera participación internacional, el II Festival Latinoamericano de Arte y Cultura en Brasilia, y en 1989 obtuvo el Premio Coloma Silva en la II Bienal de Cuenca. A partir de estos tempranos reconocimientos, su carrera adquiere creciente notoriedad en la escena artística dentro y fuera del país. Es invitado a exponer en numerosos encuentros como: Bienal de Cuenca (1989, 1996, 2001); Bienal de La Habana (1991); *Entrelíneas* (La Casa Encendida, Madrid, 2002, curadores: Virginia Pérez-Ratton y Santiago Olmo); Bienal de Gwangju (Corea del Sur, 2004, curadora: Milena Kalinovska); 26ª Bienal de Sao Paulo (2004, curador: Alfons Hug); Bienal de Venecia (2007, curadora: Irma Arestizábal); *El Museo's Biennale*: *The (S) Files 007* (El Museo del Barrio, Nueva York, 2007, curador: Rodolfo Kronfle); *Interrogating Systems* (CIFO Grants and Commissions Exhibition, Miami, 2008); ARCO 2009, "Solo Projects" (dpm Gallery, Madrid, 2009, curadora: Virginia Pérez-Ratton); *Playlist*. *Grandes éxitos del arte ecuatoriano contemporáneo* (Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, 2009; Museo Municipal de Guayaquil, 2010, curadores: Rodolfo Kronfle y Cristóbal Zapata); *Menos tiempo que lugar*. *El arte de la Independencia*: *Ecos contemporáneos*. (Quito, Lima, Santiago de Chile, Medellín, 2009-2010, curador: Alfons Hug); *Arte Contemporáneo y Patios de Quito* (Quito, 2010, curador: Gerardo Mosquera), entre otros.

Con 38 exposiciones individuales en Ecuador, Perú, República Dominicana, Estados Unidos, Chile y España, y más de 150 colectivas en cerca de veinte países, Pablo Cardoso se ha constituido en uno de los artistas ecuatorianos contemporáneos más activos y prolíficos. Además del Premio Coloma Silva, su trabajo ha sido distinguido con una Mención de Honor en la VII Bienal de Cuenca en 2001, el Segundo Premio del Salón de Julio (Guayaquil, 2003), la Pollock-Krasner Foundation Grant en 2005, el CIFO Comissions Program (mid-career) en 2008, la Bellagio Creative Arts Fellowship de la Fundación Rockefeller en 2011 y el Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística (Quito, 2012).

Los artistas-exploradores que entre los siglos XVIII y XIX plasmaron los paisajes naturales y culturales del Ecuador, y las repercusiones políticas y económicas de esos proyectos artísticos, han sido objeto de interés en los trabajos últimos de Cardoso. La tensa relación entre "paisaje" y "territorio" se ha vuelto esencial en el escenario conceptual de este artista, lo que le ha llevado a comprometerse profesional y personalmente con problemáticas medioambientales, como la devastación de la Amazonía y de otros entornos naturales por causa de la explotación petrolera y minera. Ese es precisamente el tema de su más reciente propuesta, *Lago Agrio-Sour Lake*, que fue motivo de una exposición itinerante durante el 2012 (Galería Arte Actual, Quito; Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca; dpm Gallery, Guayaquil), una obra de fuerte contenido político que nos da indicios del rumbo que tomará a futuro su trabajo.

Pablo Cardoso es representado por dpm Gallery (Guayaquil, Ecuador) desde 1992.


Quito
DISTRITO
METROPOLITANO


PABLO CARDOSO
teoría para actuar antes de tiempo

TEORÍA PARA ACTUAR ANTES DE TIEMPO (EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE PABLO CARDOSO)
PREMIO MARIANO AGUILERA A LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA 2012

Augusto Barrera Guarderas
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Miguel Mora
Secretario de Cultura

Ana Rodríguez
Directora Ejecutiva Fundación Museos de la Ciudad

Pedro Cagigal
Coordinador Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Ana Rosa Valdez
Investigación y Curaduría
Coordinadora
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera

Gabriela Cabrera
Asistente de Investigación y Curaduría

Susan Rocha
Juan Carlos León
Karen Solórzano
Asesoría de Investigación y Curaduría

Oswaldo Terreros Herrera
Dirección de Arte y Diseño Gráfico

José Cueva
Asistente de Diseño Gráfico

dpm Gallery
Asesoría de Colecciones

Base 5 Arte
Ricardo Rivadeneira
Embalaje de obras

Urbano Express
Traslado de obras

Miguel Lanchimba
Restauración de obras

Andrés Ganchala
Daniel Rivera
Luis Domínguez
Patricio Ortiz
Equipo de Museografía

Susan Rocha
Adriana Coloma
Tomás Bucheli
Programa Educativo

Isabel Llaguno
Andrés Bolaños
José Miguel Jiménez
Gledys Riera
José Arce
Estefanía Santos
Gabriel Gallardo
Equipo de Mediación

Raquel Arízaga
Victoria Arias
Operaciones Administrativas

Cecilia Ponce
Wilson Ruiz
Relaciones Interinstitucionales

Alicia López
Pablo Jijón
Comunicación

CONVOCATORIA 2012

Miguel Alvear
Trinidad Pérez
Melina Wazhima
Romina Muñoz
Edgar Vega
Comité Técnico

Manuela Moscoso
Javier Duero
Nekane Aramburu
Comité de Jurados

CATÁLOGO

Lupe Álvarez
Amalina Bomnin
María del Carmen Carrión
Rodolfo Kronfle Chambers
Mónica Vorbeck
Cristóbal Zapata
Antología de textos críticos

Oswaldo Terreros Herrera
Dirección de Arte

Oswaldo Terreros Herrera
Bernardo Zamora Arízaga
Diseño Gráfico

Cristóbal Zapata
Edición General

Ana Rosa Valdez
Coordinación Editorial

Silvia Ortiz Guerra
Corrección de textos

Ricardo Bohórquez
Xavier Burneo
Fausto Cardoso
Pablo Cardoso
Pablo Jijón
Gustavo Landívar
David Pérez-Mac Collum
Juan Pablo Merchán
Fotografía



ÍNDICE

Palabras del Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito 13

Pablo Cardoso: Obrero sin tiempo 14
Ana Rodríguez

Teoría para actuar antes de tiempo 16
Ana Rosa Valdez

El ejercicio de la pintura es un acto de resistencia (Entrevista a Pablo Cardoso) 25
Ana Rosa Valdez

Pablo Cardoso: Obras 1987-2013 31

Obras en papel 169

Arte de entretiempo 171
Cristóbal Zapata

Antología de textos críticos 181

Los abismos de la piel 182
Cristóbal Zapata

Tierra liminar: Aproximaciones a la obra reciente de Pablo Cardoso 190
Rodolfo Kronfle Chambers

Pablo Cardoso: Impresiones de un trayecto 193
Lupe Álvarez

Pablo Cardoso: De Cuenca a Sao Paulo 194
María del Carmen Carrión

Los paisajes de la incertidumbre 196
Amalina Bomnin

Mi habitación da a un volcán 199
Mónica Vorbeck

Más allá de la deriva: Cardoso y el peregrinaje político 201
Rodolfo Kronfle Chambers

Procesos y Documentación 205

Recorrido por la exposición 221

Trayectoria 231

Una de las prioridades de trabajo en los centros culturales y museos del distrito es el desarrollo de proyectos que fomenten la creatividad, la memoria y el patrimonio. Pensemos en exposiciones permanentes, temporales e itinerantes; investigaciones históricas y socioculturales; en talleres, residencias y eventos; en labores de conservación y restauración de objetos y espacios patrimoniales.

De manera particular, las exposiciones conllevan tres procesos de significativa importancia. Por un lado, cuando accedemos a ellas conocemos y aprendemos a valorar los procesos creativos de los artistas, artífices y curadores que intervienen en su diseño e instalación. Por otro lado, al contemplar los elementos expositivos –obras de arte, objetos representativos de una comunidad o piezas antiguas– agudizamos nuestros sentidos y fortalecemos nuestra dimensión espiritual. Y finalmente, en ese acercamiento a todo lo expuesto, realizamos un interesante ejercicio de reflexión sobre temas que directa e indirectamente nos transmiten los objetos y que se tornan fundamentales en los procesos de formación de ciudadanía responsable, como son el respeto / irrespeto a la diversidad, la inclusión / exclusión social, el cuidado / destrucción del patrimonio, el uso respetuoso / irrespetuoso del espacio público...

Una exposición que se sustente en los preceptos de la denominada Nueva Museología, además de tornarse en sí misma una obra de arte resultante de un trabajo de conceptualización, interpretación y organización espacial, se convierte en un territorio de educación no formal donde los visitantes tienen la posibilidad de llevarse un concepto, una imagen, un cuestionamiento, una sensación, un interés, un sabor, un color o una palabra; en definitiva, una experiencia significativa para su vida cotidiana. ¿Por qué? Porque los objetos son manejados como patrimonios colectivos conectados a la realidad sociocultural de quienes acceden a ellos.

Una exposición no puede pensarse sin un programa educativo, sin mediación humana y sin un documento escrito que recopile sus fundamentos curatoriales y registre fotográficamente los objetos que forman parte de ella. Los catálogos y libros de las exposiciones son importantes registros de memoria y fuentes de consulta para las personas que, luego de recorrerlas, desean retornar a ellas sin necesidad de acudir físicamente a sus espacios. También lo es para las actuales y futuras generaciones que en sus procesos formativos buscan acercarse al patrimonio.

Por ello me complace presentar esta publicación como una de tantas evidencias escritas y gráficas de las exposiciones de los museos y centros culturales del distrito. Así es el arte. Así son los artífices. Así es el patrimonio.

Augusto Barrera Guarderas
ALCALDE DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO





El artista en su taller, 1993

El artista fotografiando el camino de *Nowhere 2*, 2006

PABLO CARDOSO: OBRERO SIN TIEMPO

Queremos abrir este compendio de lecturas y materiales en torno a Pablo Cardoso con una reflexión sobre el tiempo del trabajo artístico, la disciplina y la pausa.

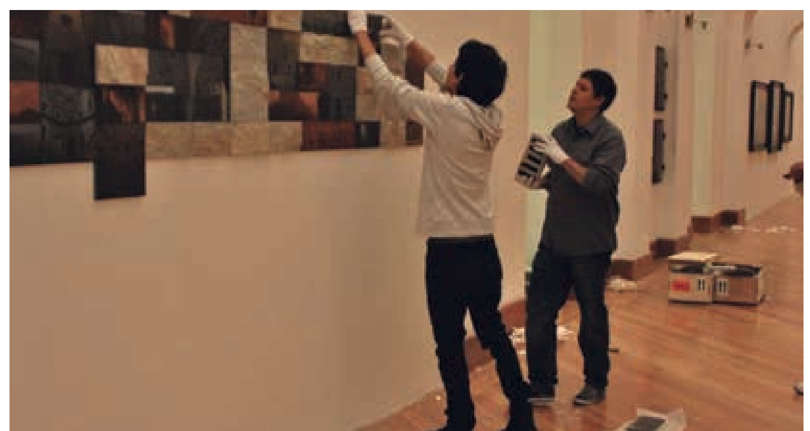
La obra de Cardoso es un recorrido por una secuencia de poses fijas, tomadas en momentos y lugares sin sentido aparente. ¿De qué tiempos y lugares provienen?, ¿qué mundos asoman en su obra? Cuando uno las recorre tiene la sensación, al inicio, de avanzar siguiendo un camino que transforma la búsqueda de una formalidad pictórica en una búsqueda mística y poética. El gesto de Cardoso viene de un hacer laborioso que deja ver –antes que otra cosa– cómo su técnica repite gestos, indaga con el óleo o el acrílico en la imitación del pixel de la fotografía digital, desenfocada en el borde del cuadro y enfocada en algún elemento que pareciendo anodino no deja de generar un misterio. Sabemos que estamos entrando en un mundo de espacios vacíos que han sido sacados de su insignificancia. Han pasado de la insignificancia al vacío. La obra de Cardoso es una investigación laboriosa que da significado a lo que no tiene signo porque parece no estar, porque no lo miramos a menos que nos inviten a entrar en un recorrido por ese mundo del paisaje desnaturalizado, del paisaje cotidiano, de la geografía común. Pero ese mundo no es el mundo natural ni el mundo de la ciencia geográfica. Es un mundo imaginado. Es un mundo pictórico, constituido por al menos tres signos: el del tiempo de la foto o del archivo de referencia, el del tiempo del gesto prolongado de la pintura, y el de los espacios vacíos que aparecen. Cardoso dice que no quiere decir nada, Cardoso "sólo" nos muestra esos paisajes de manera transparente. Es decir, quiere mostrarnos el paisaje como si los cuadros fueran documentos y los documentos fueran reflejos de la realidad. Esas dos propuestas son teóricamente insostenibles pero están en el corazón de su obra.

La única posibilidad de ser documento que tiene un cuadro de Cardoso es siendo una huella del tiempo del gesto. Es un documento que muestra el tiempo de la pincelada poniendo en evidencia la diferencia con el tiempo de la fotografía.

¿Qué busca Cardoso cuando pinta esos paisajes de forma "transparente"?, ¿qué espera que suceda cuando copia un paisaje con una técnica pictórica? No queremos hablar de realismo pictórico ni del paisajismo en la transición del siglo XIX al XX, ni de hiperrealismo fotográfico, porque pensamos que esa es una referencialidad importante pero no fundamental en el ejercicio de interpretación (hermenéutica) de la experiencia estética que se puede tener con una obra de Cardoso. Cuando hablamos de transparencia nos referimos a algo sencillo, que renuncia a la perspectiva intelectual e ilustrada, que recupera un gesto que se quiere inocente, laborioso. Para no ser inocente en este planteamiento, Cardoso asume algunas maniobras: una disciplina obrera de ocho horas de trabajo diario, una concentración total en el hecho artístico, una renuncia a la relación con los estereotipos bohemios del arte, un trabajo sobre la conciencia y el cuerpo.

La "transparencia" de su gesto es mi mayor inquietud. Pretender borrar la subjetividad del gesto con la insistencia en lo metódico y sistemático, en su dimensión artesanal, en la despolitización del signo, es un ejercicio que no hace más que develar el carácter poco natural de la geografía y el paisaje, y la absoluta subjetividad de todo recorrido. Son los sujetos los que recorren. Entonces, antes que frente al riesgo del "vaciamiento" -como consecuencia de la transparencia-, estamos frente a un problema





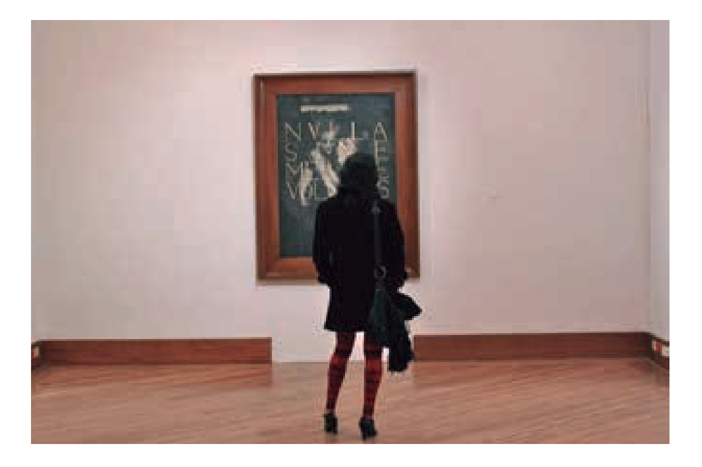
Montaje de la exposición "Teoría para actuar antes de tiempo" en el CAC

de la verosimilitud figurativa, o de la relación compleja entre fotografía y pintura como estrategia crítica. Presentimos que nos hallamos más cerca de una problemática del minimalismo en este caso: "esto no representa nada" o "esto representa la nada". Son ejercicios para "hacer tiempo", son indagaciones o búsquedas pictóricas. Así, la obra de Cardoso tiene por una parte una voluntad de negación, es decir que hace de su obra un gesto sintomático que devela una voluntad quizás inconsciente de no ser parte de ninguna crítica contemporánea, de ninguna lectura narrativa. Y por otro lado recupera el valor de labor y trabajo que hacen del sujeto artista un sujeto social y político. No se trata de politizar los contenidos, sino de politizar los gestos y los recorridos vitales, los entramados de la vida.

Esto ha permitido que los procesos de esta investigación y de la muestra sean una prolongación de ese trabajo minucioso, dejando al equipo del Premio Mariano Aguilera entrar en ese recorrido pausado y riguroso, cuidadoso y ético, para poder abrir una puerta grande a miles de visitantes y lectores. Este es un agradecimiento a Pablo Cardoso, obrero sin tiempo.

Ana Rodríguez
DIRECTORA EJECUTIVA
FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD





Montaje de la exposición "Teoría para actuar antes de tiempo" en el CAC

Visitante de la exposición

TEORÍA PARA ACTUAR ANTES DE TIEMPO

Ana Rosa Valdez

En septiembre de 2012, Pablo Cardoso (Cuenca, 1965) obtuvo el Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística entregado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Esta fue la primera edición del Premio una vez que el certamen modificó radicalmente su formato y los mecanismos de convocatoria. La Galería Proceso / Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay postuló a Cardoso para esta convocatoria pública, y un jurado nacional e internacional lo designó ganador[1]. Uno de los objetivos principales de este Premio es resaltar los procesos creativos que ha desarrollado el artista durante su carrera profesional. Esto permite ampliar el concepto de galardón promovido por los salones de arte locales, donde se premiaba a una obra, hacia otras formas de reconocimiento y valoración del arte contemporáneo que implican destacar una trayectoria para posteriormente investigarla y difundirla.

Esta exposición antológica tiene como propósito analizar los diferentes momentos en la carrera de Pablo Cardoso, con obras que datan de 1987 hasta la actualidad, haciendo énfasis en las reflexiones estéticas que están presentes de manera más o menos constante en sus creaciones. Estas inquietudes gravitan principalmente en torno a la representación del tiempo y la experiencia subjetiva de acontecimientos cotidianos, al proceso de la mirada y de la percepción sensible de la realidad. Se busca indagar sobre los gestos del artista en el acto de hacer pintura. Examinar su postura escéptica frente al mundo inestable que habitamos, analizar su interés por las cosas inciertas, los estados transitorios, los lugares imprecisos y la ironía sobre los conceptos establecidos como verdad. Resulta asimismo importante evidenciar que muchas de sus propuestas artísticas provienen de procesos de autorreflexión y búsquedas de lo trascendental, que encuentran un lugar idóneo en los acontecimientos cotidianos y en las cavilaciones de corte ontológico que éstos pueden generar. El potente valor instrumental de la pintura le posibilita a Cardoso sugerir de manera discreta asuntos personales e íntimos, y preocupaciones actuales sobre el discurrir de la vida diaria, siempre en un ejercicio filosófico de pensarse a sí mismo en tiempo presente.

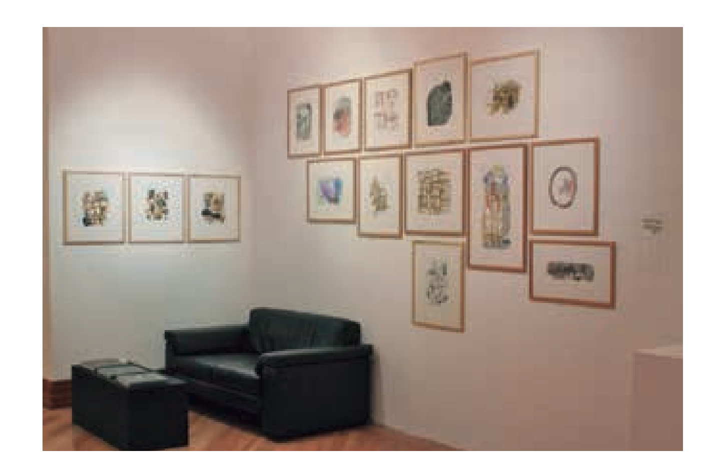
La curaduría se ha tejido en un diálogo permanente con el artista, quien ha participado intensamente en la coproducción de contenidos y en la selección de las obras. Esto ha permitido realizar un abordaje respetuoso y coherente con la intencionalidad artística que sustenta su trabajo. La exposición ha sido estructurada a partir de cortes temporales que tienen como finalidad presentar al público distintas maneras de "encontrar" los contenidos curatoriales. Posteriormente se han trazado dos cortes históricos que dan cuenta de procesos de búsquedas y experimentaciones que durante una década le abrieron posibilidades estéticas para consolidar una obra madura.

El primer corte permite conocer y analizar la obra de Cardoso producida entre 2001 y 2013, desde las siguientes líneas temáticas:

La (re)invención de trayectos sobre territorios difusos, lugares de tránsito y espacios de la cotidianidad, los cuales se conceptualizan desde reflexiones sobre la percepción sensible del entorno. Estos recorridos, así como las interpretaciones de rutas y paisajes ambiguos, posibilitan al artista encuentros consigo mismo en situaciones propicias a la autorreflexión: caminatas en la ciudad, viajes por carreteras, traslados al exterior, etc. A diferencia de las derivas *psicogeográficas* situacionistas[2], los trayectos de Cardoso no pretenden constituirse en herramientas políticas de cambio social. Su

1. El Premio contó con un Comité Técnico que realizó la preselección, integrado por Miguel Alvear, Trinidad Pérez, Edgar Vega, Melina Wazhima y Romina Muñoz, y un Comité de Jurados que determinó los premios, conformado por Manuela Moscoso (Ecuador), Nekane Aramburu y Javier Duero (España).

2. Término tomado del texto "Teoría de la Deriva" de Guy Debord (1958), aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción tomada de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte,* Madrid, Literatura Gris, 1999.





Sala de documentación en la exposición “Teoría para actuar antes de tiempo”

Visitantes de la exposición

aparición en la obra del artista se sitúa más bien en un proceso de búsqueda interior que es posible a través de experiencias específicas, las cuales se conceptualizan desde la activación de unas potencias narrativas ficcionales; la reinvención de actos cotidianos *(en 29.IV.02 y 18.VI.02);* mediante gestos reflexivos sobre la experiencia que acontece en los lugares de tránsito *(Lejos cerca lejos)* o desde la invención de rutas que permiten cartografiar geografías locales, lo cual resulta evidente en la serie *Nowhere,* de la que presentamos dos obras. Inclusive el concepto de deriva se desliza hacia unos gestos pictóricos que abordan críticamente la noción de ruta o camino, desde sus formas representacionales, como en la serie *Art Autre*, o en la serie *Sábanas*, donde reinterpreta poéticamente el género del paisaje.

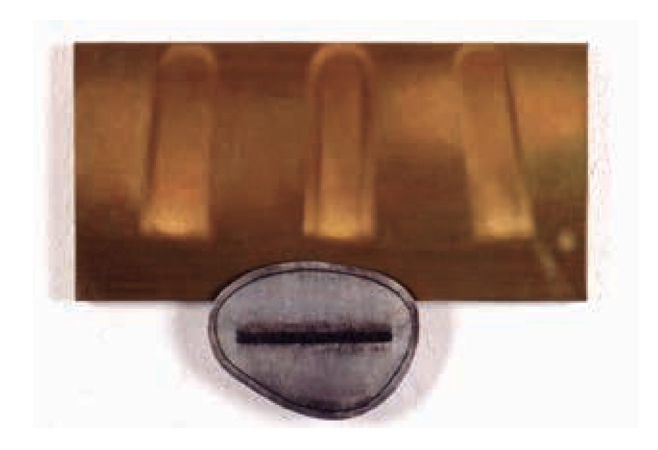
La representación estética del tiempo presente, que se manifiesta de manera azarosa en la experiencia sensible de la vida cotidiana. Esta inquietud se visibiliza en pinturas como *Allende*, con la que Cardoso participó en la Bienal de Arte de Venecia en 2007. Para la realización de este proyecto, el artista solicitó a un habitante de esa ciudad fotografiar un punto cualquiera del horizonte veneciano que fuera parte de su iconósfera cotidiana, durante un período de tiempo determinado y que le remitiera esas fotos a través del correo electrónico. Estas imágenes dieron lugar a una obra en pintura compuesta por setenta cuadros que corresponden a cada una de las fotografías obtenidas. La propuesta logra convertirse en una metáfora del territorio intangible que constituye el Internet, como un espacio de comunicaciones entre personas que habitan en distantes latitudes. De esta situación se desprende el título, un arcaísmo que significa “del lado de allá”. De igual manera reflexiona sobre el transcurso del tiempo y el carácter inestable del paisaje como representación de un territorio. Cardoso lo logra desde una reinterpretación de este género que permite pensar el paisaje como un acontecimiento. Esta imagen tiene como antecedente *6:00 AM*, serie compuesta por treinta cuadros realizados a partir de fotografías que muestran una vista desde su propia residencia, en Cuenca.

Ambas series permiten repensar el concepto de paisaje, género que en el siglo XIX se consolidó como una construcción política discursiva ligada al imaginario de la nación, que permitió consagrar como hitos históricos a determinados lugares geográficos que contribuyeron a consolidar una noción de identidad nacional. En las obras de Cardoso, el paisaje, lejos de tener funciones meramente representacionales, propicia una concepción ética de la imagen sustentada en una relación más personal con el territorio y con su condición climática y atmosférica, que evidencia los signos visibles del paso del tiempo.

El proceso de la mirada, constituido desde el lugar que ocupa el cuerpo en un territorio, y que construye el paisaje de manera significativa. Las piezas de la serie *Geodesia* y tres cuadros de la serie *Coordenadas* permiten reconocer este interés conceptual. Para su elaboración, el artista realiza capturas fotográficas que posteriormente dan lugar a obras en pintura. En este trasvase se desenvuelven distintas temporalidades: las imágenes fotográficas implican una duración de tiempo basada en la fugacidad y la inmediatez; en su tránsito hacia la pintura establecen una duración otra, acorde con el ejercicio de la pincelada; la relación corporal con el material y con el espacio íntimo del taller. En ambas, el recurso del desenfoque de la imagen resulta fundamental por cuanto pone en relieve la mirada subjetiva del artista.

La reflexión ética y estética sobre las construcciones discursivas que sustentaron políticamente el concepto de Estado-nación desde el siglo XIX. En dos propuestas pictóricas que parten de referentes históricos específicos, Cardoso reinterpreta críticamente ciertos síntomas de una modernidad en ciernes: los ideales libertarios que fomentaron las gestas emancipatorias en el continente, las cuales finalmente permanecieron como aspiraciones utópicas de una realidad social más justa (punto de partida para *El Gorro del Obispo*), y los procesos de identificación del territorio nacional que tuvieron como sustento estético la concepción romántica de la naturaleza, cuyas imágenes idílicas favorecieron las prácticas extractivistas en la región (preocupación que el artista manifiesta críticamente en las pinturas de la serie *Lebensraum*).

La reflexión ética y estética sobre las prácticas extractivistas que afectan violentamente espacios naturales y comunidades a nivel local y global, interés que aparece con fuerza en *Lebensraum, Suite del Coan Coan, Lago Agrio-Sour Lake* y *Golem,* su serie más reciente. En esta última, Cardoso presenta desde la ambigüedad de la





TEORÍA PARA DESPRENDERME DE TODA PRETENSIÓN
1999
Acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta
Dimensión total: 37 x 50 cm

TEORÍA PARA OCUPAR UNA VACANTE
2000
Acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta
Dimensión total: 85 x 120 cm

imagen una visión sobre la relación naturaleza-civilización, apropiándose discursiva y críticamente de la estética del paisaje romántico del siglo XIX. Cabe señalar que estas propuestas revelan un posicionamiento crítico del artista que en ocasiones trasciende el espacio del arte para ampliar su función social: la obra *Lago Agrio-Sour Lake*, por ejemplo, ha generado relaciones interesantes entre el arte y el activismo ecológico, por cuanto éstos comparten en la propuesta una perspectiva crítica y compleja.

Como puntos de inflexión de este itinerario se presentan dos cortes temporales que dan cuenta de procesos menos recientes, pero claves, para comprender la trayectoria del artista:

El primer punto de inflexión presenta un período específico situado entre 1998 y 2001. Las obras expuestas revelan cierto interés en las imágenes "encontradas" en la cotidianidad: recortes de revistas, fotogramas de películas o programas televisivos, y fotografías personales; la estrategia consiste en descontextualizar su función representacional y posteriormente insertarlas en otros ámbitos narrativos. Un recurso estético importante es la utilización de materiales no convencionales en la pintura, por ejemplo: carbón, cera de abeja, soga, gasa o pelo, elementos que posibilitan sensaciones no sólo visuales, sino también táctiles y olfativas. El artista incorpora también estructuras en hierro, las cuales auguran el uso de soportes metálicos que serán relevantes en las obras de la serie *Geodesia*.

El segundo punto de inflexión constituye un recorrido de diez años por la producción de Cardoso, desde 1987 hasta 1997. Se podrán conocer los momentos iniciales de su exploración técnica con el aerógrafo *(Ciudad* e *Historia de Yo)*, así como las apropiaciones citacionistas que abordan con ironía reflexiones sobre los discursos oficiales de la historia del arte, la religión y la cultura en general *(La oscura lengua del sediento* y *Verdad a dos tiempos)*, y el valor de la relación imagen-palabra en el desarrollo de procesos de autoconocimiento como en *Réquiem para Mrs. Hartley, La vara* y *Olvido*. Se abordan también las representaciones simbólicas de inquietudes personales que posteriormente se centrarán en los sentidos y la percepción. Son significativas en esta dirección: *Los cinco sentidos, Dame nalgadas, Cuatro emanaciones (todas involuntarias)* o *Mi filósofo*. Y, finalmente, el recorrido culmina con las indagaciones sobre su propia subjetividad desplegadas en autorrepresentaciones que ensayan preguntas sobre sí mismo: *Yo clueco, Yo legión, Yo voyeur.* Los diez años de trabajo que se reflejan en este corte temporal fueron el resultado de intereses estéticos diversos.

En cuanto a la investigación que sustenta estos recorridos, cabe señalar que Cardoso ha mantenido un organizado archivo de fotografías y textos de prensa, ensayos sobre su trabajo y correspondencia institucional –entre otros insumos documentales– que han facilitado el acceso a la información relativa a su obra. La recopilación y conservación de este material demuestra una preocupación por el registro del tiempo y la experiencia del trabajo día a día durante casi tres décadas. Es importante hacer visible esta preocupación por el registro y la memoria, por lo cual se ha creado dentro de la exposición un espacio de investigación artística documental donde se podrá tener acceso a dicha información.

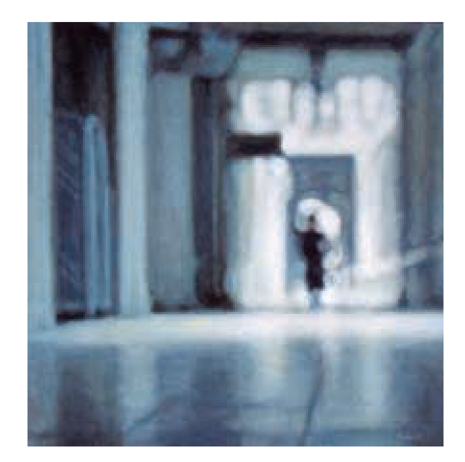
Finalmente, amerita reconocer el trabajo del artista, su dedicación y paciencia en diálogos interminables que contribuyeron activamente con la curaduría. Sin este aporte invaluable la presente exposición no habría sido posible.

Recorremos a continuación los apartados que conforman esta muestra.

Indagaciones sobre el tiempo

La frase que da nombre a la Exposición antológica de Pablo Cardoso "Teoría para actuar antes de tiempo" es una variación de los títulos de un conjunto de obras realizadas por el artista en diciembre de 1999. Desde las primeras conversaciones en torno a la curaduría hubo interés en que el nombre hiciera mención a su preocupación constante por el transcurso del tiempo, la influencia del azar en la experiencia cotidiana, y el gesto detrás de la obra pictórica. La frase tiene que ver con una serie de piezas en cuyos títulos se ensayan formas lúdicas de teorizar sobre asuntos intrascendentes: *Teoría para devolver un pez al agua, Teoría para que me guste la berenjena y Teoría para desprenderme de toda pretensión* [3]. En éstas se observa un interés por representar espacios atemporales, donde el paso del tiempo parece haber sido suspendido. Parte del contenido narrativo

[3] Por diversos motivos, estas obras, que se encuentran en colecciones privadas fuera del país, no pudieron estar en la exposición.




BLIND I y *BLIND II*
2001
Acrílico / lienzo
80 x 80 cm c/u

se ha desplazado ligeramente de la superficie del cuadro a unas placas de metal que materializan los enunciados en tipos de imprenta. Las imágenes visuales, en cambio, se deslizan hacia lo indefinible, están abiertas a la especulación y a la interpretación libre; representan un lugar difuso.

Teoría para ocupar una vacante [4], de junio de 2000, indaga, al contrario, en las posibilidades de una imagen narrativa ambigua: una escena que muestra un automóvil en una playa solitaria. Esta imagen en realidad proviene de un fotograma que Cardoso utilizó en un ejercicio de apropiación de imágenes cotidianas, proceso que desarrolló en un conjunto de obras realizadas durante ese año. En éstas se observan fragmentos de una cotidianidad sugerida desde imágenes televisivas, cinematográficas, didácticas e informativas, procedentes de distintos contextos de circulación audiovisual. En *Peruvian Souvenir*, de agosto de 1999, el artista hace dialogar referentes visuales muy distintos; la fragmentación de la superficie de representación y, por ende, de la narración, alude a un tiempo múltiple, esquizoide, en el cual habita la obra. La relación temporal está basada en una concepción del espacio que no sólo comprende el lugar de los cuadros, sino también el espacio en negativo que se desprende de su disposición en la pared. Las imágenes (fotogramas) se muestran en un tiempo congelado. Esta noción de momento suspendido, que en *Teoría para ocupar una vacante* genera una sensación de sospecha –por el misterio que encierra la escena presentada–, así como la idea de narración que se construye desde tiempos fragmentados, permiten que en la obra de Cardoso se inicie un importante proceso de exploración conceptual que se puede advertir en dos obras de febrero de 2001, *Blind I y II* [5].

Si con las "teorías" Cardoso indagó en la posibilidad de escenificar visual (y textualmente) un tiempo suspendido y, a la vez, un espacio atemporal, *Blind I y II*, en cambio, inauguraron el empleo de la secuencia como reflejo del registro de una acción realizada; recurso que posteriormente sería determinante para su producción artística. Paradójicamente, estas piezas no fueron concebidas como un díptico sino como dos pinturas que partían de la misma intuición. La acción representada corresponde al tránsito de una mujer en un pasaje público, "alguien que pasaba por ahí" –en palabras del artista–; un acontecimiento cotidiano e intrascendente, pero lo suficientemente ambiguo como para suscitar preguntas sobre el porqué del recorrido, la identidad del personaje, el lugar de la acción. Estas obras marcan un antecedente ineludible para comprender los procesos que Cardoso emprendió ulteriormente y que le permitieron consolidar una obra madura. En *Blind I y II* se descubre el inicio de ciertas reflexiones conceptuales, preocupaciones estéticas y estrategias discursivas que encontrarán en obras como *Allende, Lejos cerca lejos, y la serie Nowhere*, por citar algunas, un poderoso despliegue en cuanto a la experiencia sensible que provoca el paso del tiempo. A diferencia de la estrategia de apropiación de referentes visuales cotidianos que había desarrollado en obras previas, *Blind* tiene como fuente los registros fotográficos tomados por el artista. En este gesto que se encuentra detrás de las pinturas se advierten al menos tres inquietudes que continuarán en otras pesquisas: el empleo del recurso del desenfoque –que enfatiza la ambigüedad narrativa de la imagen y que conjuntamente con el encuadre subjetivo relieva la mirada del artista–; la noción de trayecto que en estos cuadros aparece levemente insinuada; y la ya referida idea de imagen-secuencia que detona en tan sólo dos cuadros un potencial narrativo que establece una relación dialéctica entre ambas escenas.

En el mismo año de realización de *Blind,* Cardoso participó en la Bienal de Cuenca con su instalación *Geodesia,* una obra "bisagra" en su trayectoria artística que vino luego de sus piezas individuales presentadas bajo el mismo nombre. A estas obras siguieron dos propuestas tituladas *29.IV.02 y 18.VI.02,* las cuales fueron concebidas desde una relación temporal distinta, lograda en base a recorridos por espacios cotidianos en su ciudad de residencia.

Derivas desde el yo

Quizás el concepto situacionista de deriva[6] –tal cual lo definió Guy Debord en 1958– no influyó de forma determinante en los recorridos de Cardoso por distintas geografías naturales y urbanas. Sin embargo, es posible encontrar afinidades que, salvando las

4. Esta pieza fue incluida en la sección "Relatos híbridos" de la exposición, y funcionó como referente para titular la muestra.

5. Resultó imposible encontrar estas piezas para la exposición, pues no conocemos su destino. Esta lamentable ausencia propició un giro en el guion museológico.

6. "Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo". En Guy Debord, "Teoría de la deriva", texto aparecido en el *# 2 de Internationale Situationniste.* Traducción tomada de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte,* Madrid, Literatura Gris, 1999.





18.VI.02
2002
Acrílico / madera
159 cuadros de 12 cm de diámetro c/u

distancias históricas e ideológicas con el movimiento situacionista, develan un cierto interés por encontrar maneras de reinventar la cotidianidad. Esas maneras se construyen desde gestos mínimos y acciones concebidas como formas de reflexión sobre el transcurso del tiempo y su naturaleza azarosa, sobre la fragilidad de la memoria como repositorio de impresiones y sobre la inestabilidad de la imagen como registro de lo real, es decir como imagen-documento. Estas similitudes entre el procedimiento situacionista y la forma de hacer trayecto en Cardoso mantienen una cierta conexión por cuanto ambas intentan crear una ruptura en la experiencia sensible que acontece al recorrer un territorio determinado, a través de rutas que abren discontinuidades y cortes simbólicos en la relación física y emocional con el entorno, y posibilitan una nueva comprensión de éste, más fresca e imaginativa.

Si para los situacionistas la deriva consistía en una herramienta creativa de observación y formación de experiencias en la ciudad, con el fin de generar propuestas de cambio social, en los trayectos de Cardoso hay una inclinación a pensar el espacio a través de su propia subjetividad, atendiendo a la función simbólica de la imagen. La propuesta de *29.IV.02,* el primero de diversos recorridos en su obra, consiste básicamente en una acción que inicia en su casa, en Cuenca, desde la cual se dirige al centro de la ciudad para comprar pan y culmina con su retorno al punto de partida, su hogar. El registro fotográfico de este evento, cuyo encuadre es subjetivo, muestra fragmentos del camino andado como una suerte de recortes intuitivos y azarosos de la experiencia obtenida[7]. Pero el gesto de Cardoso no concluye en la documentación, sino que da lugar a una obra en pintura conformada por setenta cuadros circulares –como la lente de una cámara– en la que revierte e interpela la naturaleza inmaterial de las imágenes fotográficas. En esta transición les confiere una densidad material lograda desde una duración distinta en la producción de la pieza, una corporeidad otra que proporciona una sensación óptica diferente a la de mirar fotos impresas. El desenfoque en las imágenes pictóricas sitúa la atención en el "tras cámara", en la visión y percepción del artista, y relieva el sentido de diario o bitácora que atraviesa la obra.

Dos años después, Cardoso es invitado a participar en la Bienal de Sao Paulo, evento para el cual realiza la serie *Lejos cerca lejos*, propuesta en la que efectúa uno de sus trayectos más ambiciosos –al que Lupe Álvarez dedica un excelente ensayo recogido en la sección "Antología de textos críticos" del presente catálogo[8]. En este mismo apartado, Rodolfo Kronfle y María del Carmen Carrión aportan significativas aproximaciones críticas en torno a esta pieza. Cristóbal Zapata, escritor y crítico de arte, ha abonado esta reflexión con un comentario muy acertado en su ensayo "Relación de viaje":

> Tres recorridos o traslados anteceden el largo periplo que informa *Lejos cerca lejos: Geodesia (2001), 29.IV.02 y 18.VI.02.* Pero, ¿cuál es el sentido de estas detalladas ficciones, de estos obsesivos recuentos pictóricos? En los últimos años, Cardoso ha desarrollado una secreta poética de los pasajes, los pasillos, las carreteras y los andenes, sitios de tránsito que devienen metáforas de la experiencia de la fugacidad, lugares auráticos por antonomasia, propicios a las revelaciones epifánicas, a los encuentros y reencuentros inesperados, como ilustran algunos memorables cuentos de Julio Cortázar, escritor fascinado por los pasadizos y las galerías. Cardoso exacerba la melancolía y el sentimiento de *dejà-vu* que atraviesa estos anónimos recintos enrareciéndolos y opacándolos –deslizando el foco–, como una forma de resistir a la inocua y estridente transparencia de los media, a la saturación visual que propician, a la velocidad de las autopistas reales y virtuales. Ante la pérdida de sustancia de la vida contemporánea, se trata de devolver a los seres y a las cosas su densidad, su misterio, su silencio, su lentitud y opacidad esenciales; de restituirlos a su plenitud óntica[9].

A estos comentarios me gustaría acotar que la obra presenta una estructura narrativa que apela a una forma casi cinematográfica de comprender el transcurso del tiempo, el movimiento y el espacio. El montaje de secuencias lo confirma de una manera más o menos convincente: se mantiene una linealidad aristotélica con un comienzo y final evidentes, y hay una cierta progresión dramática que marca el ritmo de una

7. En una entrevista realizada a Win Wenders, por Markus Weckesser y Oliver Sieber en *Foam Magazine # 31*, el director de cine refiere: "Una parte integral de lo que me guía es el sentido del lugar. Tenemos un montón de sentidos, y estamos familiarizados con muchos de ellos, como los sentidos de la vista, el oído o el olfato. Pero el sentido del lugar permanece sin desarrollar en mucha gente, porque ya no se necesita. No se utiliza hoy porque los dispositivos de navegación nos guían. En general, en la actualidad es bastante raro visitar lugares donde no conocemos nuestro camino, donde podemos perdernos. [...] A veces es como un sexto sentido que determina si tienes que girar a la izquierda o a la derecha. A veces es mi sentido del lugar el que me aconseja no visitar cosas que la gente recomienda, y tomar la dirección opuesta a ella. [...] No puedes confiar siempre en los demás, ni siquiera en la gente local. En lugar de ello, tienes que confiar en tu instinto. De muchas maneras, los humanos somos guiados hacia aquello que deseamos encontrar".

8. Lupe Álvarez, "Impresiones sobre un trayecto". Ensayo aparecido originalmente en el catálogo *Pablo Cardoso*, Cristóbal Zapata ed., Cuenca, agosto, 2004.

9. Cristóbal Zapata, "Relación de viaje", en el catálogo *Pablo Cardoso,* Cristóbal Zapata ed., Cuenca, agosto, 2004, p. 25.





NOWHERE 4 (detalles)
2008
Acrílico / madera
20 cuadros de 15 x 28 cm
y 20 cuadros de 10 x 15 cm
Dimensión total variable

continuidad de sucesos y lugares, aparecen unas locaciones de tránsito permanente y hay un personaje que mira, cuya percepción de las cosas ha quedado plasmada en instantes fotográficos. Muy cercano a una estética documental de corte autobiográfico, esta suerte de guion improvisado que articula las escenas de *Lejos cerca lejos* contribuye a pensar los recorridos de Cardoso como derivas autorreferenciales, dirigidas a crear situaciones de autorreflexión profunda. Esta idea resulta tal vez más clara en la trilogía *Abismo-Desierto-Mar,* realizada en el año 2006, donde el recorrido se basa en la búsqueda simbólica de tales lugares, en un gesto de alejamiento del "mundanal ruido" citadino. Estos trayectos, más cercanos al "caminar" de Henry David Thoreau que a las *derivas* de Debord, reflejan el interés del artista por ir al encuentro de sí mismo.

Podría considerarse que la serie de los *Yoes*, realizada en 1997, anuncia de cierto modo estas preocupaciones. En el momento en que fue concebida, esta propuesta provocó un giro temático en la obra de Cardoso, precisamente por hacer visible su interés por los contenidos autorreferenciales. Conformada por un conjunto de autorretratos en los que reflexiona sobre las distintas capas de personalidad que cohabitan en un mismo individuo, tomándose a sí mismo como sujeto de ensayo, esta serie preconiza la propensión del artista a centrar en sí mismo el universo ideoestético visible en su obra. Y, aunque en propuestas posteriores, se difumine la presencia visual de la autorreferencia, ésta se hallará subrepticiamente en la mirada y el enfoque subjetivo en piezas donde el registro fotográfico es la clave para comprender la relación entre acción, gesto y pintura.

Paisajes difusos de la vida contemporánea

En las obras de Cardoso realizadas a partir del año 2001, la perspectiva subjetiva del encuadre fotográfico se convierte en un elemento fundamental en tanto actúa como evidencia del posicionamiento del artista en un espacio determinado, desde el cual se traza la proyección del lugar que se representa. En la relación que conforman las categorías de espacio, lugar y territorio, conjuntamente con el concepto de paisaje, se agencian las posibilidades estéticas y conceptuales que confieren a estas obras sus potencialidades discursivas, en un inicio aún ligadas a una *poética del espacio* –cotidiano, urbano, natural–, pero luego claramente insertas en lo que podría definirse como una *política de lugar* gestada desde un acercamiento entre arte y activismo ecológico. Aquí valdría plantearse algunas preguntas en torno a esta relación que podrían activar otras perspectivas sobre las obras producidas desde el 2001 hasta la actualidad: ¿Cómo se aborda y problematiza la categoría de *lugar* en las obras de Cardoso? ¿Qué espacios y qué trayectos constituyen objetos de análisis, de aproximación reflexiva? ¿De qué manera se construye estéticamente la referencialidad geográfica y cultural? ¿Existen connotaciones afectivas en la representación del espacio de lo cotidiano? ¿Cómo aparece la referencia del espacio en la morfología de las obras? ¿Qué diálogos son posibles entre geografía e historia, espacio y tiempo, distancia y duración? ¿Determina una intención autobiográfica, en la creación de bitácoras, a la documentación del paisaje? ¿Qué visión de naturaleza es construida e interpelada desde los gestos reflexivos y críticos que sustentan las obras? Y, finalmente, ¿qué significados le confiere Pablo Cardoso, como sujeto de experiencia, a los lugares transitados?

Ausencia / sentido de lugar

En la VII Bienal de Cuenca, Cardoso presentó una instalación conformada por setenta cuadros que, básicamente, muestran fragmentos de carreteras. La serie *Geodesia*, que incluye a la obra mencionada, constituye la primera propuesta donde el artista manifiesta su interés por reflexionar sobre la naturaleza incierta de los espacios de tránsito, espacios anónimos determinados por los flujos permanentes de individuos que se desplazan, carentes de cargas emocionales y afectivas que puedan conferirles una identidad. Marc Augé definió estos espacios como "no lugares", es decir, espacios de lo transitorio. En las sociedades contemporáneas, los lugares de tránsito resultan parte fundamental de la experiencia urbana, pero precisamente su incapacidad para propiciar experiencias



ART AUTRE # 3. KANDAHAR
2008
Acrílico / madera
15 x 70 cm

emotivas genera una sensación de ausencia que, en esta serie, resulta abrumadora. La presencia humana se encuentra claramente suspendida en la mirada del artista, la cual es percibida desde los encuadres fotográficos subjetivos. Pero si *Geodesia* revela el interés de Cardoso hacia el no lugar, o la ausencia de lugar, su siguiente propuesta, la serie *Mesas consumidas* (2002), se decanta más bien hacia un "sentido de lugar"[10]. En estas obras, la situación que propician las sobremesas, momentos que forman parte importante del ritual de las comidas y que están altamente condicionados por la familiaridad entre quienes participan, se vuelve intensa precisamente por hallarse "fuera de campo"; es posible intuir una relación afectiva con los eventos mostrados, pero lo único que se observa son los restos de alimentos dispuestos sobre las mesas. A diferencia de la primera propuesta, en ésta la comprensión de la categoría de lugar entra en diálogo con la noción de espacio cotidiano, apropiado y familiar, que le da sentido a las obras.

En los primeros recorridos efectuados por Cardoso, *29.IV.02 y 18.VI.02* (fechas en que ocurrieron las acciones que representan), se intensifica una referencia a la cotidianidad experimentada desde el movimiento en un espacio urbano conocido, mientras que en *Lejos cerca lejos* (2003) nuevamente aparece la noción de no lugar, espacio de tránsito y de lo transitorio.

¿Es azarosa la forma de abordar la categoría de lugar en la obra de Cardoso? ¿A qué responde su interés en unos y otros lugares, carentes o provistos de cargas afectivas, emocionales, vivenciales, simbólicas? Considero que las obras mencionadas expresan, desde inquietudes estéticas, la naturaleza híbrida del lugar de experiencia que acoge la vida en las sociedades del siglo XXI. Si se analizan las diferencias geográficas y socioculturales de los lugares representados en las obras de Cardoso, se podrá comprender una idea de sujeto contemporáneo basada en la movilidad (recorridos en la ciudad, trayectos hacia espacios naturales, viajes al exterior) y en la experiencia que ésta propicia. En este sentido, las nociones de "no lugar" y "sentido de lugar" no se oponen, sino que revelan la condición heterotópica de los lugares que vivimos hoy.

Referencias suspendidas

Sólo desde una lectura epidérmica de las obras de Pablo Cardoso, anclada y limitada por la factura y la estética de las imágenes, es posible conjeturar que su propuesta artística está alejada de los contextos sociales y culturales que les dan impulso. Desde los inicios de su carrera, en la década de los ochenta, su producción no ha tenido que ver con un abordaje anecdótico o mimético de la realidad social, sino que ha buscado trascender el relato más plano de las conflictividades que caracterizan las relaciones sociales, políticas y culturales, para centrarse en asuntos de carácter ontológico que atraviesan la condición humana, entendida desde una visión del mundo que se aleja de los grandes relatos que rigen a las sociedades occidentales: nación, identidad, historia. Así, la referencia geográfica de los lugares y de los contextos que aluden sus obras no se manifiesta en la intención de recrear el espacio en la pintura para hacer vibrar su identidad geográfica y cultural de forma evidente, incuestionable; la referencia más bien se construye estéticamente desde la propia experiencia de recorrido, en la cual el territorio transitado se reinventa en función de un "ir al encuentro de sí mismo". Por esto, en propuestas como *Lejos cerca lejos y Nowhere*[11], el interés sobre el lugar se vuelve un interés por lo que significa "estar ahí".

Pudiera parecer que en las obras mencionadas, la evidencia de una localización geográfica específica es desplazada por el gesto del artista en la invención de trayectos como maneras de crear experiencias autorreflexivas. Sin embargo, se puede constatar que en estas piezas la conceptualización de las rutas está fuertemente determinada por la referencia geográfica. En *Lejos cerca cejos*, la ruta Cuenca-Sao Paulo es crítica frente a los ejercicios de movilización que ocurren en el circuito internacional del arte. En *Nowhere*, el punto de partida es una inspección cartográfica de la geografía ecuatoriana. En la serie *Art Autre*[12], realizada en 2006, hay una clara alusión a las confrontaciones bélicas ocurridas en Afganistán, las cuales están atravesadas por asuntos culturales, étnicos y raciales.

Por otra parte, en *Allende*, la propuesta con la que Cardoso participa en la Bienal de Venecia de 2007, la referencia geográfica puntual, si bien resulta imprescindible para comprender el gesto que sustenta la pintura, es rebasada por los conceptos de territorio

10. "El «sentido de lugar», que se convierte en un concepto analítico clave para la geografía humanística, considera el lugar como una construcción social o una subjetivización y permite analizar la forma en la que el espacio, entendido como algo abstracto y genérico, se convierte en lugar gracias a la experiencia y a la acción de los individuos que, viviéndolo cotidianamente, lo humanizan y lo llenan de contenidos y significados (Massey, 1995). El sentido de lugar, construido a partir de la experiencia cotidiana y de los sentimientos subjetivos de cada persona, puede llegar a concebirse con tanta intensidad que se convierte en un aspecto central en la construcción de la identidad individual (Rose, 1995)". Cristóbal Mendoza y Diana Bartolo Ruiz, "Lugar, sentido de lugar y procesos migratorios. Migración internacional desde la periferia a la Ciudad de México", en *Documents d'Anàlisi Geogràfica, Vol. 58, Núm. 1* (enero-abril 2012), pp. 51-77.

11 En esta serie, el artista recurre a la herramienta de rastreo cartográfico de *Google Earth* para seleccionar trayectos de carreteras que atraviesan la geografía del Ecuador, teniendo como criterio tan sólo el interés en sus formas. Posteriormente viaja a estos lugares para transitarlos y fotografiarlos, registros que luego copia a pincel en su taller. Cada obra de la serie presenta los territorios reconocidos desde una suerte de



EL GORRO DEL OBISPO (detalle)
2009
Acrílico / madera y piedra andesita
Dimensión total: 86 x 339 cm

liminar e inmaterial, y paisaje difuso. Esto genera la sospecha de que la línea establecida entre la ciudad de Cuenca, residencia del artista, y Venecia, sede del evento, es imprecisa, pudiendo situarse en otras latitudes sin que la obra pierda su fuerza conceptual. La obra *6:00 AM*, producida un año antes, constituye un ejercicio "preparatorio" que, al igual que *Allende*, reflexiona sobre el paisaje como acontecimiento. La información del punto de vista –situado en la residencia del artista– cumple una función similar al de la obra enviada a la bienal italiana: la explicación sobre la relación Cuenca-Venecia que el gesto pictórico la trasciende en cierta medida.

Aquí valdría mencionar que, aunque en las propuestas señaladas *(Lejos cerca lejos, Nowhere, Art Autre, Allende, 6:00 AM),* las referencias geográficas, socioculturales y temporales se hallan en cierto modo suspendidas y no aparecen totalmente claras, son los procesos de creación que están detrás, que forman parte de estas obras, los que remiten a unos contextos específicos y potencian reflexiones estéticas en torno a las experiencias de tránsito por los territorios determinados. El énfasis en estas exploraciones previas forma parte más de un espacio de circulación que de las obras mismas como objetos estéticos; sin embargo, la atención a los procesos previos permite ir más allá de un análisis formal para poner en contexto las obras.

Antes de finalizar, es necesario mencionar brevemente entre estas ideas, la propuesta *Coordenadas*, realizada durante los años 2003 al 2009. Si bien las obras de la serie ofrecen pistas sobre las referencias geográficas de los paisajes representados, éstas son lo suficientemente crípticas como para que el espectador logre arribar a una idea de lugar específico. Son paisajes difusos de espacios naturales del Ecuador, donde únicamente en algunos casos la presencia de accidentes geográficos o la configuración topográfica del entorno posibilita su reconocimiento. A diferencia de lo que pudiera pensarse, el título de cada obra corresponde a la notación de las coordenadas del lugar desde donde Cardoso dispara el obturador de la cámara fotográfica, y no del lugar mostrado. Este gesto de nombrar las pinturas refuerza conceptualmente el uso del desenfoque en las imágenes que busca situar el centro de atención en la mirada del artista antes que en el paisaje. En estas obras, la técnica del artista persiste en un juego de doble temporalidad: la duración del instante fotográfico (en las islas Galápagos, en la Amazonía o en la Costa ecuatoriana) y la duración de las pinceladas (en su taller en Cuenca).

En *Coordenadas* y otras obras de Cardoso realizadas entre el 2001 y 2007 subyace un ejercicio de representación que le permite al artista superar una agenda enfocada en la construcción de paisajes como imágenes de una nación –muy propia de los siglos XIX y XX–, en tanto apuesta por crear "paisajes posnacionales" de lugares que, en su apariencia, resultan extraños y distantes.

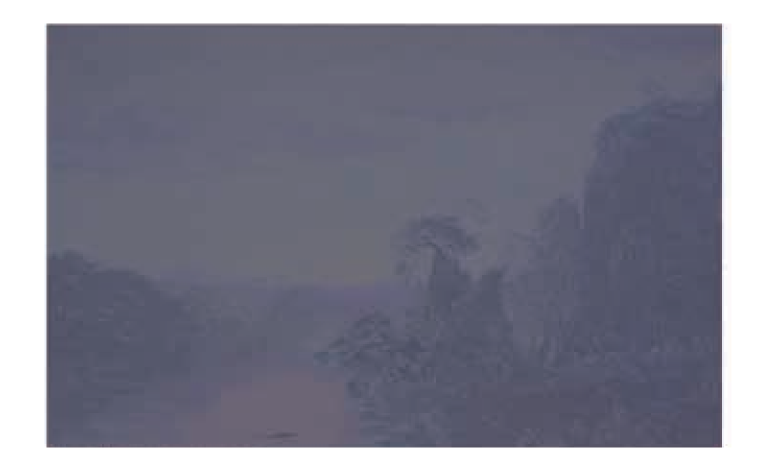
Distancia-duración / geografía-historia

Entre el 2009 y 2010 ocurre un importante giro en la obra de Cardoso, que va desde la representación estética de los lugares –a través de un concepto contemporáneo del género del paisaje– hacia el análisis de los discursos ideológicos que determinan su construcción sociocultural y las condiciones históricas que explican los relatos que de ellos se generan colectivamente.

El Gorro del Obispo, obra realizada en el 2009, constituye un primer ejercicio de reflexión en torno a la historia de un lugar. El título hace referencia a una elevación que se encuentra en el norte de Haití, donde, en 1806, "montaña sobre montaña" fue edificada la Citadelle Laferrière por el primer presidente de ese país, Henri Christophe, autoproclamado Rey del Reino de Haití de 1811 a 1820. Habiendo sido esclavo, Christophe logró alcanzar el poder desde unos ideales libertarios de emancipación de la metrópolis y luego instauró una monarquía con aspiraciones occidentales que dio continuidad, paradójicamente, al régimen colonial impuesto desde Europa. La pieza de Cardoso otorga centralidad iconográfica a la Ciudadela Laferrièrre, una colosal fortaleza donde reposan los restos del monarca. La composición se estructura desde lo fragmentario. Concebidos como planos generales o detalles específicos de la gran arquitectura, los encuadres de las imágenes revelan perspectivas múltiples del recinto que se muestra, en su abandono casi ruinoso, como la metáfora de una desaparición histórica, no sólo de un soberano que imaginó un reino sobre las nubes, sino principalmente de unas aspiraciones libertarias que

doble conciencia del espacio, que resulta evidente en el diálogo entre la imagen cartográfica y la imagen-documento de la experiencia sensible; ambas dialogan formalmente desde sus capacidades expresivas en dos conjuntos de cuadros que construyen rutas paralelas del mismo camino, convirtiéndose en una metáfora de la confrontación entre la percepción objetiva y subjetiva del entorno. Asimismo, se establece una relación ética entre la fotografía y la pintura, medios que han posibilitado el reconocimiento científico y político-económico de territorios naturales en diversas latitudes desde el siglo XIX.

12. Las transformaciones que sufren las geografías políticas, sociales y económicas movilizan los sentidos que se desprenden de esta serie pictórica. El título se refiere a la exposición y al libro homónimo del crítico de arte francés Michel Tapié quien, en 1952, definió como "informalismo" el movimiento pictórico que tenía lugar en la Europa de la posguerra. El término aludía al carácter informal de los trazos, así como a la importancia del gesto, la actitud y la fuerza expresiva en el acto pictórico. El informalismo se desarrolló paralelamente al Expresionismo abstracto, corriente pictórica que emergió en los EE. UU. luego de la Segunda Guerra Mundial. En las obras de la serie *Art Autre*, Cardoso realiza, con algo de ironía, un paralelismo entre los trazos y





LEBENSRAUM # 5
2010
Óleo y acrílico / lienzo
70 x 110 cm

LEBENSRAUM # 6
2010
Óleo y acrílico / lienzo
96 x 120 cm

devinieron utopías, ideales imposibles cargados de contradicciones discursivas de orden político y social. La famosa *nouvelle El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier es un referente insoslayable. En su relato, el narrador describe la Ciudadela como una "mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada", referencia visual que sirve a Cardoso para la inserción en la obra de fragmentos de piedra, de superficie rugosa, que dan el aspecto de muro al conjunto de cuadros. Cabe señalar que Christophe consolidó un régimen esclavista que sostuvo la transportación de ladrillos y su posterior uso en la construcción de la Citadelle, lo cual deja entrever una cierta ambigüedad en el discurso independentista que, no sin ironía, termina por reproducir las injusticias, conflictos sociales y políticos que inicialmente intentó erradicar.

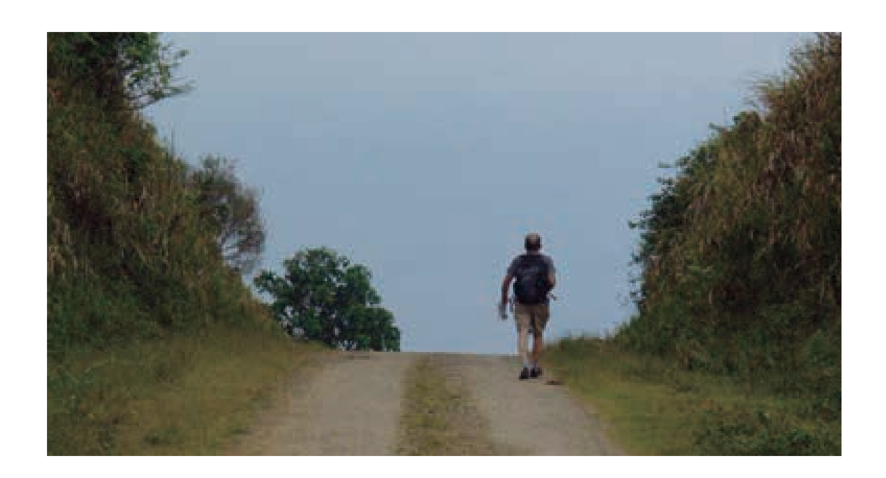
A diferencia de obras previas, en *El Gorro del Obispo* no se presenta una secuencia de momentos de una acción determinada. A pesar de que la producción de esta pieza es antecedida por un viaje de reconocimiento del lugar, en donde el registro fotográfico es importante, las nociones de trayecto imaginado, de distancia recorrida y duración posible (que anteriormente fueron fundamentales para la consecución de sus obras) ceden lugar a una referencia específica de sitio geográfico e histórico. La preocupación por la relación entre espacio, tiempo y experiencia se transforma en un interés más político por la relación entre geografía e historia. De hecho, con la propuesta que sigue a la obra *El Gorro del Obispo,* Cardoso se pronunciará a favor de un posicionamiento político frente a las prácticas extractivistas que históricamente han determinado la relación que la sociedad tiene con la naturaleza. La serie se titula *Lebensraum* (2010), palabra que significa "espacio vital", concepto aplicado por la ideología nazi para justificar su política expansionista y bélica, de manera muy similar a la noción de "destino manifiesto" que en la historia de los EE. UU. promovió una política invasiva neoliberal, imperialista, hacia otras regiones del mundo y, en lo posible, más allá, hacia el espacio exterior.

A través de *Lebensraum,* Cardoso reflexiona sobre los discursos políticos que se aprovechan de las imágenes sobre el territorio por su capacidad para incidir en la consolidación de los imaginarios de nación que se construyen desde el siglo XIX con el establecimiento de una estructura política basada en una falsa superación libertaria del régimen colonial.

El viaje como procedimiento estético en esta obra ya no constituye sólo un recurso que sustenta sus ideas sobre la percepción del territorio transitado, observado y/o aprehendido, sino que resulta importante en cuanto concepto artístico. El interés histórico en este ejercicio de movilidad –particularmente en las prácticas de reconocimiento del territorio desarrolladas por los artistas viajeros del siglo XIX– le lleva a estudiar la obra del paisajista estadounidense Frederic Edwin Church, quien visitó el Ecuador en 1853 y 1857 y "retrató", desde una perspectiva idealista y romántica, distintos lugares naturales que se fueron convirtiendo en emblemas de la nación. Cardoso se apropia de algunas de sus obras, desde un gesto crítico, manifiesto en el tratamiento del color y la luz, recursos plásticos fundamentales del paisajismo romántico, los cuales son alterados rigurosamente bajo filtros que parecen sumir en la penumbra los "originales". Si en los paisajes de Church resulta evidente una ideología universalista –propia de la Ilustración–, en el tratamiento idealizado de la naturaleza, en los gestos artísticos de Cardoso subyace la intención de cuestionar las construcciones de verdad manifiestas en la estética del romanticismo decimonónico que, ligado a las prácticas expedicionarias científicas de la época, promovió una neocolonización extractivista en los siglos XIX y XX.

En este punto de inflexión en la trayectoria de Cardoso influyó mucho su interés por investigar personalmente los estragos que las prácticas de extracción de recursos naturales ocasionaron en la Amazonía ecuatoriana. Realizó viajes de inspección a las provincias orientales y tuvo acercamientos con organizaciones activistas que luchan por reivindicar, sin proselitismos, una forma distinta de comprender la relación con la naturaleza.

gestos propios del informalismo y las imágenes de ciertas rutas de Afganistán, carreteras que fueron modificándose por los conflictos bélicos y otras circunstancias políticas. Esta propuesta artística puede comprenderse como un comentario sobre la inestabilidad de la configuración geográfica de los territorios y sobre los tiempos que se traslapan en el transcurso de la historia.





El artista fotografiando el camino de *Nowhere 4*, 2006

Camino al abismo de Narigüiña

EL EJERCICIO DE LA PINTURA ES UN ACTO DE RESISTENCIA

(Entrevista a Pablo Cardoso)*

Entre los años 2009 y 2010 ocurre un importante giro en la obra de Pablo Cardoso, que va de la representación estética de los lugares –a través de un concepto contemporáneo del género del paisaje– al análisis de los discursos ideológicos que determinan su construcción sociocultural, y las condiciones históricas que explican los relatos que de ellos se generan colectivamente. Las obras realizadas en este período: *El Gorro del Obispo* y la serie *Lebensraum* provienen de un proceso de investigación histórica que sustenta el discurso artístico. Posteriormente en su obra comenzará una reflexión más profunda sobre la relación entre arte y naturaleza, sostenida en prácticas activistas de defensa de los recursos naturales. Parafraseando a Elzbieta Rybicka, acontece un tránsito de la *poética del espacio* a una *política de lugar*. A continuación se presenta una entrevista realizada a Pablo Cardoso en torno a sus más recientes preocupaciones artísticas y políticas.

ANA ROSA VALDEZ: Cuando pienso en tus recorridos por espacios urbanos y naturales tengo presente la obra de Richard Long y Hamish Fulton, precisamente por constituir quizás una "vertiente más dulce" del *land art* (empleando la expresión acuñada por Héctor Pérez) que evidencia una relación más sensible con la naturaleza (a diferencia de los gestos críticos de otros artistas como Smithson y Christo). En obras como *Nowhere* y la trilogía *Abismo-Desierto-Mar* se observa una intención de alejamiento de la ciudad en búsqueda de la naturaleza, pero no es una naturaleza idealizada la que se muestra en esas obras, sino una naturaleza más accesible, por decirlo de algún modo, más cercana al tacto. ¿Podrías comentarme qué intereses determinaron la forma en que representas la naturaleza en estas obras?

PABLO CARDOSO: En *Abismo-Desierto-Mar* ocurre lo que puede entenderse como un desprendimiento gradual de las capas que componen mi identidad; conforme progresa el trayecto de cada obra de esa trilogía quedan atrás la puerta de mi casa, mi calle, mi barrio y mi ciudad, y avanzo en el recorrido hasta que desaparece toda huella de presencia humana y la naturaleza cambia radicalmente. En un mundo que nivela las diversidades en un aplanamiento anónimo, intento encontrar ese ADN básico que me constituye.

La serie *Nowhere,* por su parte, expone dos planos distintos en la aprehensión de un lugar. El plano que corresponde al camino documentado mediante Google Earth es equiparable a una descripción teórica de la experiencia del lugar, en tanto que el otro es la experiencia misma, que es esencialmente individual, subjetiva e irrepetible.

Tanto en la serie *Nowhere* como en la trilogía pongo el acento en la idea de la mirada como un umbral entre el ambiente exterior y la conciencia del que mira. Son ejercicios de sinceramiento de la mirada en los que no cabe ninguna idealización.

ARV: Hemos hablado anteriormente sobre cómo tu interés por los artistas viajeros te condujo a las figuras de Frederic Church y Henri Michaux, cuyos testimonios de viaje dieron como resultado la serie *Lebensraum* y la instalación *Mi habitación da a un volcán.* Desde el 2009, con la realización de *El Gorro del Obispo*, aparece en tu obra el interés por la historia que atraviesa las representaciones de los lugares, y los imaginarios sociales y culturales vinculantes. Al respecto, quisiera que me comentes tu percepción sobre la forma en que te relacionas con la investigación histórica en los procesos que dan lugar a tus obras actuales.

* Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez, aparecida en el suplemento cultural *Cartón Piedra* No. 99, diario *El Telégrafo*, Quito, septiembre, 2013, pp. 13-17.





Fachada de la casa Carrasco-Oña. En el patio de esta residencia se instaló la obra ***Mi habitación da a un volcán,*** en el marco del proyecto "Arte contemporáneo y Patios de Quito", 2010

Agresión al medioambiente documentada por el artista en la provincia de Loja, Ecuador, 2010

PC: En general la Historia siempre me ha interesado, aunque en mi obra ello se refleje a partir de proyectos más bien recientes como *Art Autre* (2008), que antecede a *El Gorro del Obispo*. La producción de *Nowhere*, en 2007 –que es la serie que se entronca con los llamados artistas viajeros–, fue en parte responsable de ese giro.

El procedimiento para escoger y fotografiar los caminos que formaron parte de *Nowhere* consistió básicamente en señalar casi al azar algunos puntos en el mapa del Ecuador, y emprender viaje desconociendo casi todo sobre esos destinos. Al dirigirme a los lugares seleccionados, éstos se fueron llenando gradualmente de contenidos, historia e historias; fueron cobrando realidad. Uno de esos caminos, por ejemplo, bordea Cangahua, un antiguo pueblo de Pichincha, de profunda raigambre indígena, cuyos antepasados cayambi resistieron por diecisiete años a la invasión inca. Otro, cercano a Santa Rosa de Cusubamba, resultó no ser un camino, sino un tramo de vía del ferrocarril de Alfaro, hendido en la montaña y cubierto parcialmente de vegetación. En Esmeraldas, cerca de un pueblo llamado Quingüe, me detuve a conversar con unos ancianos que libaban el aguardiente local al borde de la vía. Y en el Azuay, en una ruta que conduce hacia San Antonio de Cumbe, me encontré con una venada y su cría caminando directamente hacia mí, sin advertir mi presencia, hasta toparnos a cortos metros. Estos hallazgos, si bien no llegan necesariamente a evidenciarse en las obras, crean lazos, miradas e imaginarios que se van incorporado en mis motivaciones actuales, y nutren el archivo de posibles proyectos posteriores.

Las mejores vetas las he encontrado en las orillas de la Historia con mayúscula. Por ejemplo, al investigar sobre el caso Texaco, fue sorprendente descubrir que el origen del nombre "Lago Agrio" retrocedía en el tiempo hasta el propio nacimiento de la industria petrolera mundial, o que buscando una casa en Quito que se relacionara con la Misión Geodésica Francesa o con Humboldt, para la exposición "Arte Contemporáneo y Patios de Quito", la artista Dayana Rivera hallara la casa Carrasco-Oña, donde en 1927 el poeta Alfredo Gangotena había acogido a Henri Michaux, artista y poeta belga, durante su periplo por Ecuador, episodio que finalmente me daría pie para la obra *Mi habitación da a un volcán.*

ARV: La producción de tus obras a partir del 2010 (que incluye a la serie *Lebensraum, Suite del Coan Coan, Lago Agrio-Sour Lake y la más reciente serie titulada Golem*) se halla estrechamente ligada a procesos de diálogo con comunidades afectadas por los desastres naturales, los cuales han sido producidos por empresas que realizan prácticas extractivistas de forma totalmente neocolonizadora. ¿De qué manera inciden en tu obra, a nivel estético, estas conversaciones y trabajos en conjunto con organizaciones activistas?

PC: Para abordar un tema tengo que conocerlo, acercarme a él todo lo posible hasta interiorizarlo. Aunque esto parezca una obviedad, puede no serlo tanto, porque el acercamiento que busco, más allá de la indispensable lectura de documentos y artículos, es el contacto directo con las personas involucradas, activistas o damnificados. En las pequeñas historias de estas personas está la vena más viva de lo que acontece, y donde se hallan las aristas más interesantes de una historia.

Hace unos años coincidí en un bus con un señor que se ufanaba de poseer grandes extensiones de tierra en una zona cercana a Cuenca. Me describía paisajes de un vasto páramo con lagunas dispersas hasta perderse en el horizonte, donde prácticamente no había actividad humana. Enseguida me confió que estaba por venderlo todo a una compañía minera que le había hecho una jugosa oferta. Él, hombre sencillo y amante de la naturaleza, como se definió, no se mostraba preocupado por lo que en manos de la minera pudiera ocurrir con el prístino humedal, porque los "ingenieros" le habían explicado que el método que emplearían para explotar su riqueza consistía en "perforar agujeros de apenas veinte centímetros de diámetro, por donde se introducen unos tubos largos a través de los cuales se succiona el oro que sale ya en forma de lingotes". Gracias a esta tecnología de punta –continuaba mi compañero de asiento– los humedales, la fauna, el paisaje, todo quedaría intacto, incluso mejor que antes. Estupefacto primero, y luego indignado y curioso, indagué más sobre ese emprendimiento minero. Se trataba del Proyecto Kimsacocha, a cargo en ese entonces de la compañía canadiense Iamgold, y ahora de INV Metals, las que, a pesar de la férrea resistencia de las comunidades cercanas, se han afanado en lograr que se apruebe esta explotación de oro, plata y cobre





El artista trabajando en la obra *Lago Agrio-Sour Lake* en Bellagio, Italia, 2011

Charla sobre el caso Texaco, con Pablo Fajardo y Emergildo Criollo, líder de la comunidad Cofán, Galería Proceso / Arte Contemporáneo, 2012

a cielo abierto, para lo cual se abriría un tajo de 900 m de largo, 150 m de ancho y 35 m de profundidad; este corte generaría un total de 20 000 millones de toneladas de escombros, es decir, el equivalente a 200 000 años de producción de basura de la ciudad de Cuenca.

Las empresas extractivistas, con la connivencia del Gobierno ecuatoriano, recurren a las más variadas estrategias para erosionar la resistencia de las comunidades afectadas, desde las más desvergonzadas mentiras como la que acabo de relatar, pasando por la publicidad engañosa, la entrega de dádivas en forma de letrinas o canchas de fútbol, hasta la criminalización de quienes osen protestar, bajo la figura de sabotaje y terrorismo.

El Estado y las transnacionales petroleras y mineras no se proponen decirnos la verdad. Nuestra ignorancia garantiza la continuidad de sus operaciones.

Si el diálogo con las comunidades afectadas o el activismo han incidido en mi trabajo a nivel estético, no lo sé, no tengo todavía la distancia suficiente para apreciarlo, pero este diálogo sí propicia la lectura entrelíneas de un sistema que justifica cualquier atropello al ser humano o a la naturaleza en nombre del sacrosanto progreso, un concepto de progreso que confunde crecimiento económico con bienestar y que ha hecho del consumo su objetivo máximo.

ARV: Las presentaciones de la obra *Lago Agrio-Sour Lake* en distintos espacios artísticos en el Ecuador (dpm Gallery en Guayaquil, Galería Proceso / Arte Contemporáneo en Cuenca, Arte Actual en Quito) contemplaron la realización de conversatorios a cerca de la problemática medioambiental del caso Texaco en la Amazonía ecuatoriana, en las cuales también participaron miembros de organizaciones activistas. Esta intención por abrir el diálogo en torno al proceso detrás de la obra ¿qué tipo de reacciones generó en el público? ¿Crees que fue eficaz? ¿Podrías comentar tu percepción de lo que piensa el público del arte local sobre estos temas?

PC: El caso Texaco es un ejemplo del "manual del procedimiento" que las empresas extractivistas aplican para obtener el máximo de beneficios con el mínimo de inversión en medidas que permitan aminorar el impacto ambiental, y retirarse sin asumir casi ninguna responsabilidad por los daños causados.

Hay mucha opacidad en casi todo lo que hacen. Donde sea que vayan, sus operaciones se concertan de tal modo que el verdadero impacto, las tramas que se entretejen para facilitar su ingreso y permanencia en un territorio determinado, y su salida impune tras haber cometido violaciones a los derechos humanos y la destrucción del medio ambiente, son simplemente un misterio para el ciudadano común.

Han pasado ya casi cincuenta años desde que Texaco ingresara en el norte de la Amazonía ecuatoriana. Desde la dictadura militar que posibilitó su llegada en 1964, hasta 1993, año en que la petrolera abandonó el Ecuador, el país vivió doce sucesiones de mando. Cada uno de estos gobiernos, por acción u omisión, y con distinto grado de implicación, son también responsables del mayor crimen medioambiental que se haya cometido en la historia del país, y uno de los más grandes en el mundo.

Este caso entraña tantas lecciones sobre el verdadero rostro del extractivismo que es imperativo hacerlo conocer, y especialmente ahora, cuando el suroriente del país se encuentra bajo amenaza de proyectos mineros a gran escala y a cielo abierto, cuando las provincias de Pastaza, Morona Santiago y Zamora Chinchipe están en la mira de la XI Ronda Petrolera, y el Yasuní y sus habitantes en aislamiento voluntario expuestos a su aniquilación por la insaciable sed de crudo. Con todo ello, es fácilmente predecible que se avecinen más tragedias socioambientales.

Durante los conversatorios –en algunos de los cuales participó Pablo Fajardo, el abogado que lidera la demanda contra la petrolera, así como otros miembros del Frente de Defensa de la Amazonía– quedó manifiesto que, a pesar de los alcances e importancia del caso Texaco, hay todavía mucho desconocimiento sobre el mismo. Entre el público, joven en su mayoría, no faltaba quien admitiera estar enterándose por primera vez de lo ocurrido. Al abrirse el diálogo, una pregunta surgía casi siempre: "¿Qué podemos hacer?" –puestos a ponderar la eficacia de estos encuentros, esta pregunta da la medida–. Nuestra respuesta: "Informarse". Si con estos conversatorios, mis compañeros panelistas y yo conseguimos sacudir de la indiferencia y promover



Bahía del Príncipe Guillermo, lugar donde ocurrió el derrame del Exxon Valdez en Alaska, 2012 (fotografía del artista)

la necesidad de investigar, de hacer algo, aunque sea a unos pocos, los encuentros cumplieron su cometido.

Sobre el medio artístico local me atrevo a decir que, aunque existen valiosas excepciones, en general hay un grado moderado de conciencia ambiental, pero poca voluntad de compromiso e implicación.

ARV: Lo anterior me lleva a la siguiente pregunta: Para volver efectivo el gesto artístico en el campo de las luchas sociales y políticas de defensa de la naturaleza ¿consideras necesario el tránsito de un arte de la contemplación, de alto contenido estético, a un arte de acción basado en gestos que trasciendan totalmente los géneros tradicionales, precisamente por su incapacidad de desligarse de las lógicas de circulación y legitimación artística establecidas? Debo confesar que mi pregunta viene un poco de la ruta posible entre arte pictórico-galería de arte-coleccionismo que, según algunas perspectivas críticas sobre el arte de reivindicación social, minan la posibilidad de hacer un arte verdaderamente comprometido. Quizás ésta sea una pregunta de cajón, pero me gustaría escuchar tu opinión al respecto, ya que puede permitir una comprensión más clara de tu manera de concebir la relación entre ética y arte.

PC: En mi caso, la contemplación me ha llevado a la acción, y de la acción he ido a la contemplación. Tratándose de la naturaleza esta retroalimentación es lógica.

Los procedimientos de circulación y de legitimación artística me importan menos que lograr hacer con mi obra y mi vida un todo coherente y consecuente. Como explicaba antes, cualquier gesto artístico tiene que ser el resultado de la interiorización de una experiencia. Por otra parte, el ejercicio de la pintura es un acto de resistencia.

ARV: Finalmente me gustaría que comentaras sobre el estado de la investigación artística que realizas en torno a los derrames de petróleo en el mar, un poco de la cual hemos visto en la serie *Golem*. Cuéntame también sobre la serie *Mareas negras* que presentarás próximamente.

PC: La serie *Mareas negras* será el resultado de la investigación que me propongo realizar sobre distintos casos de derrames petroleros en el mundo. Al igual que en proyectos anteriores, quiero reunir material visual en los sitios implicados y conocer experiencias personales de los pobladores. Hay algunos lugares que me interesan especialmente por su cercanía en el tiempo y las particularidades ambientales, como la Costa da Morte en Galicia, donde a causa del hundimiento del buque "Prestige" se derramaron 77 000 toneladas de fuel en 2002; las costas del estado de Luisiana, en los EE. UU., que se cubrieron de petróleo por el derrame ocurrido en 2010 tras la explosión de la plataforma "Deepwater Horizon" en el golfo de México; o la isla San Cristóbal en las Galápagos, donde en 2001 un total de 175 000 galones de diésel y fueloil contaminaron el mar y las playas al encallar el buque "Jessica" en la Bahía de Naufragio.

En julio del año pasado estuve ya trabajando en el área donde ocurrió uno de los casos que formará parte de esta serie: el desastre del Exxon Valdez.
El 24 de marzo de 1989 este buque petrolero vertió once millones de galones de crudo al encallar en el arrecife Bligh, en la Bahía del Príncipe Guillermo, Alaska. El petróleo contaminó más de 1600 km de costas y se extendió por un área de más de 3000 km cuadrados. El daño al entorno y a la fauna fue inimaginable, diversas especies de aves murieron por miles, así como nutrias, focas y ballenas, y colapsó la economía de las comunidades locales basada en la pesca. Para los miembros de estas comunidades el impacto psicológico fue tal que pronto derivó en depresiones, drogadicción, alcoholismo, suicidios, violencia familiar y separaciones en los hogares. Este fue el mayor desastre ecológico en la historia de los EE. UU. hasta el derrame en el golfo de México, en el 2010.

Para preparar mi proyecto estuve algo más de una semana recorriendo algunas de las localidades afectadas que se encuentran en la zona suroccidental de Alaska, navegué por la ruta que aproximadamente debió haber surcado el petrolero esa noche de marzo de 1989, desde el puerto de Valdez hasta el punto donde encalló, y entablé relación con una comunidad de pescadores en Kenai, especialmente con mi anfitrión, Jacob Perkins, y su padre, quienes me invitaron a acompañarles a alta mar en la faena del salmón.





Jacob Perkins en la faena del salmón, Alaska, 2012 (fotografía del artista)

Jacob Perkins y su padre en Kenai, Alaska, 2012 (fotografía del artista)

La familia de Jacob fue una de las tantas que se rompieron por causas originadas en el desplome económico suscitado por el derrame.

Aunque en este accidente tuvo que ver la conducta del capitán de la nave, quien había estado bebiendo alcohol poco antes de zarpar y entregó el mando a un subalterno inexperto, detrás de todo estaba el relajamiento de los controles y las prácticas de seguridad por parte de Exxon Mobil, así como la fatiga de la tripulación debido a los agotadores turnos de trabajo.

Más de 30 000 personas que habían sido perjudicadas demandaron a la compañía, y en 1994 la petrolera fue condenada a pagar 5000 millones de dólares como indemnización punitiva por daños y perjuicios, sin embargo, tras varias apelaciones, en 2008 se redujo esa condena a apenas 507 millones de dólares. Al final, Exxon Mobil –que en 2012 pasó a ser la empresa más grande del mundo, con ingresos de 450 000 millones de dólares– zanjó el conflicto entregando a cada familia –cuya salud, estabilidad y economía fue dañada, en algunos casos para siempre– poco más de 14 mil dólares.

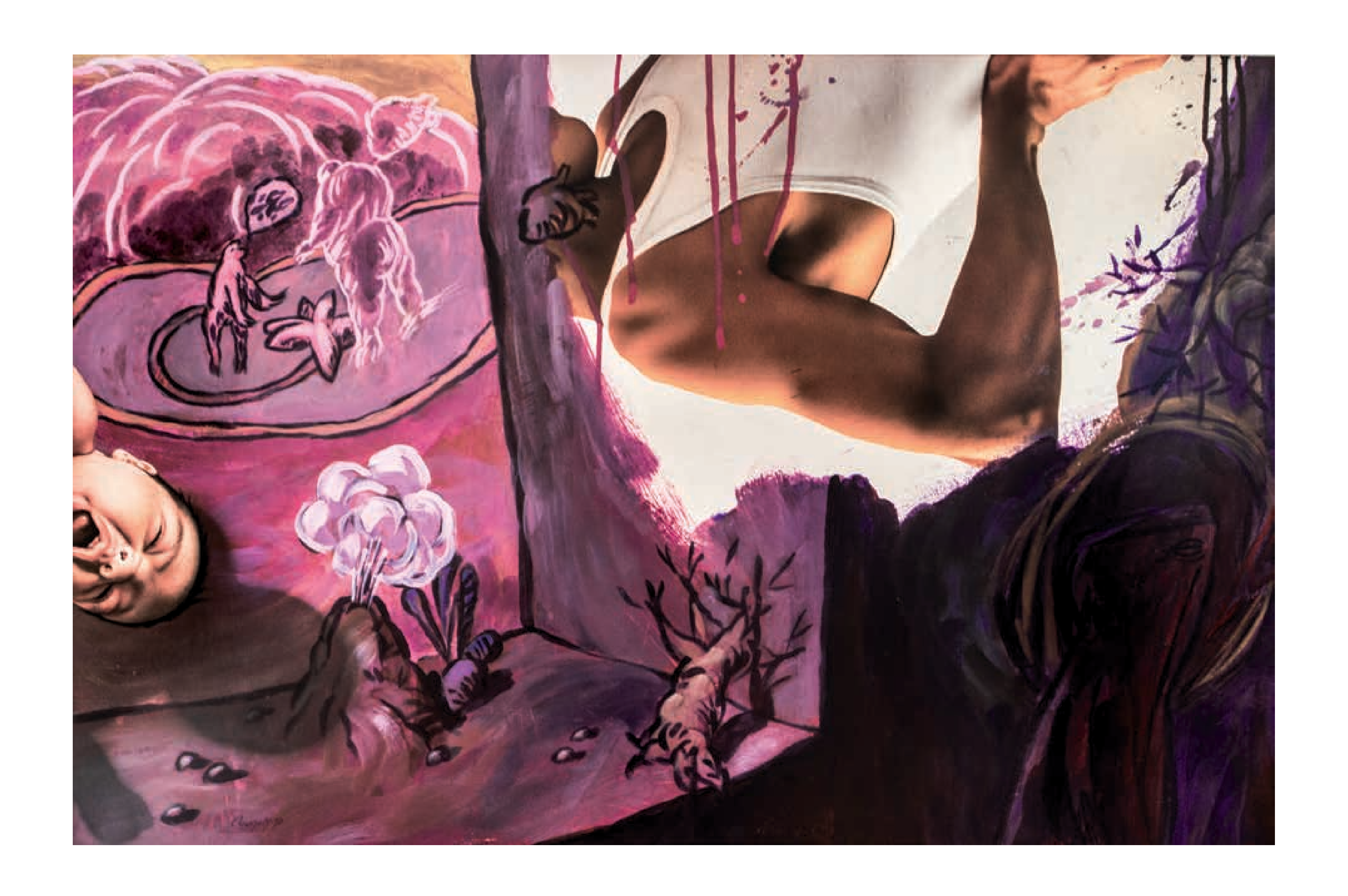
Para colmo, 24 años después, el petróleo sigue contaminando la zona. Las bajas concentraciones de oxígeno y de nutrientes propios de esas playas desaceleran la biodegradación aeróbica de los hidrocarburos. Ni la vida silvestre, ni la pesca del salmón y el arenque han vuelto a ser lo que eran en los días anteriores al derrame.

Con el material que obtuve a partir de mi visita a Alaska he estado trabajando primero en la serie *Golem*, la misma que es una exploración previa, con la que he ido ajustando ideas, antes de iniciar las *Mareas negras*.


PABLO CARDOSO
OBRAS 1987 - 2013



CIUDAD, 1987, aerógrafo, tinta / cartón, 50.8 x 38.1 cm



HISTORIA DE YO, 1990, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 47.8 x 73.3 cm



PRINCIPIOS DE UN SAN JORGE ACTUALIZADO,1988, aerógrafo, tinta / cartón, 98.5 x 73.2 cm

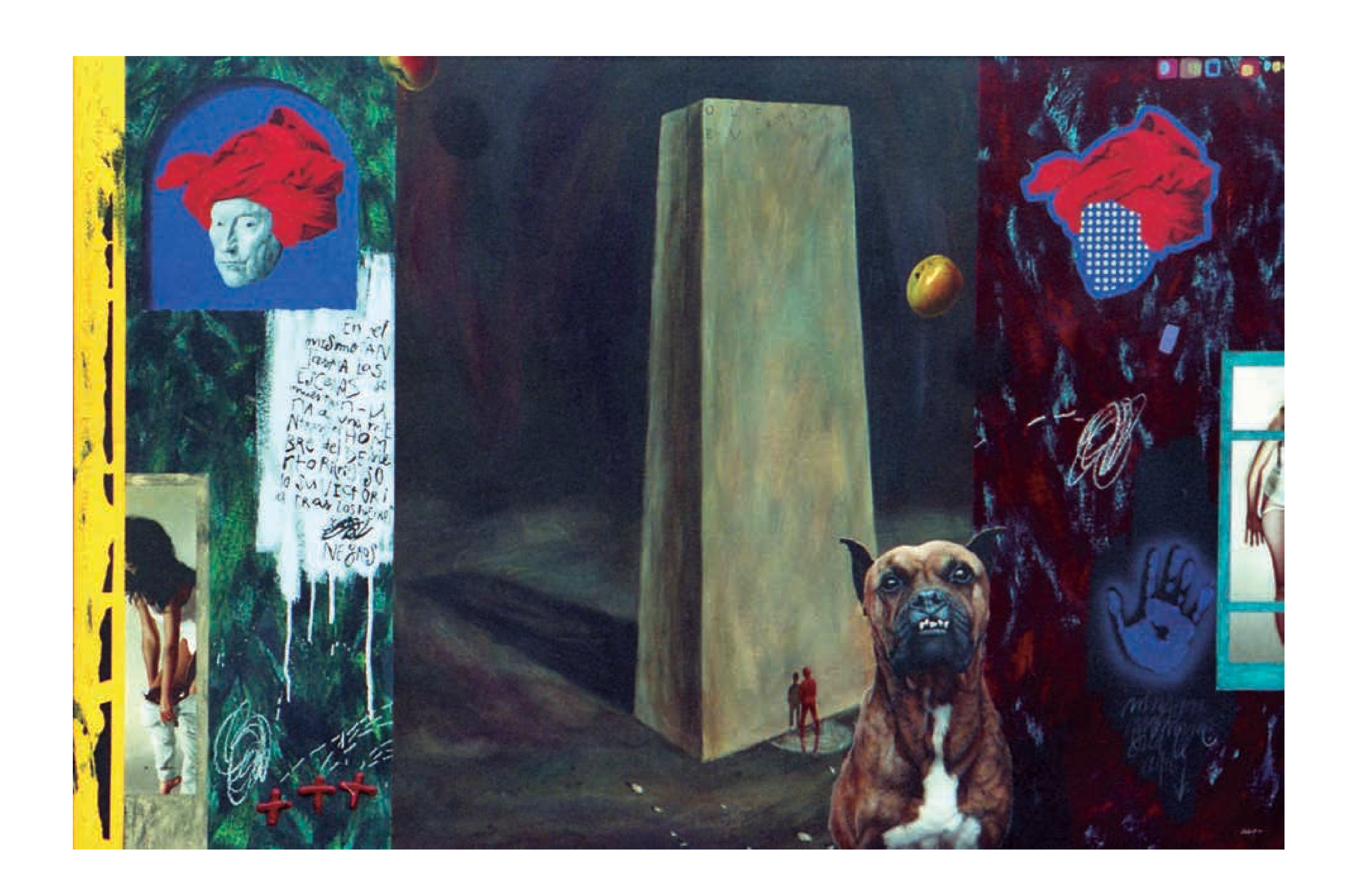




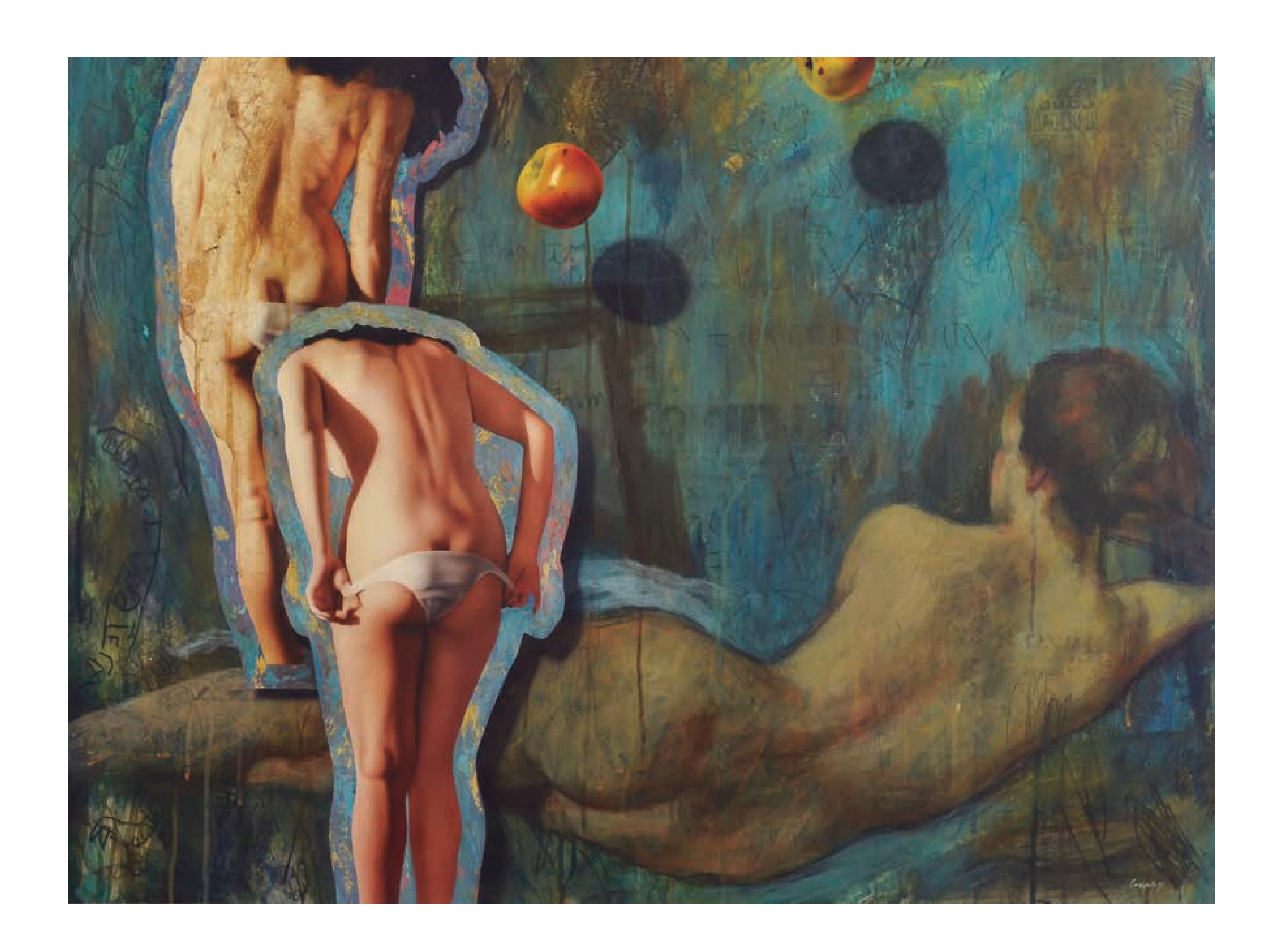
HUELE A QUEMADO I, 1989, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 38.1 x 98.5 cm
HUELE A QUEMADO II, 1989, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico /cartón, 38.1 x 98.5 cm



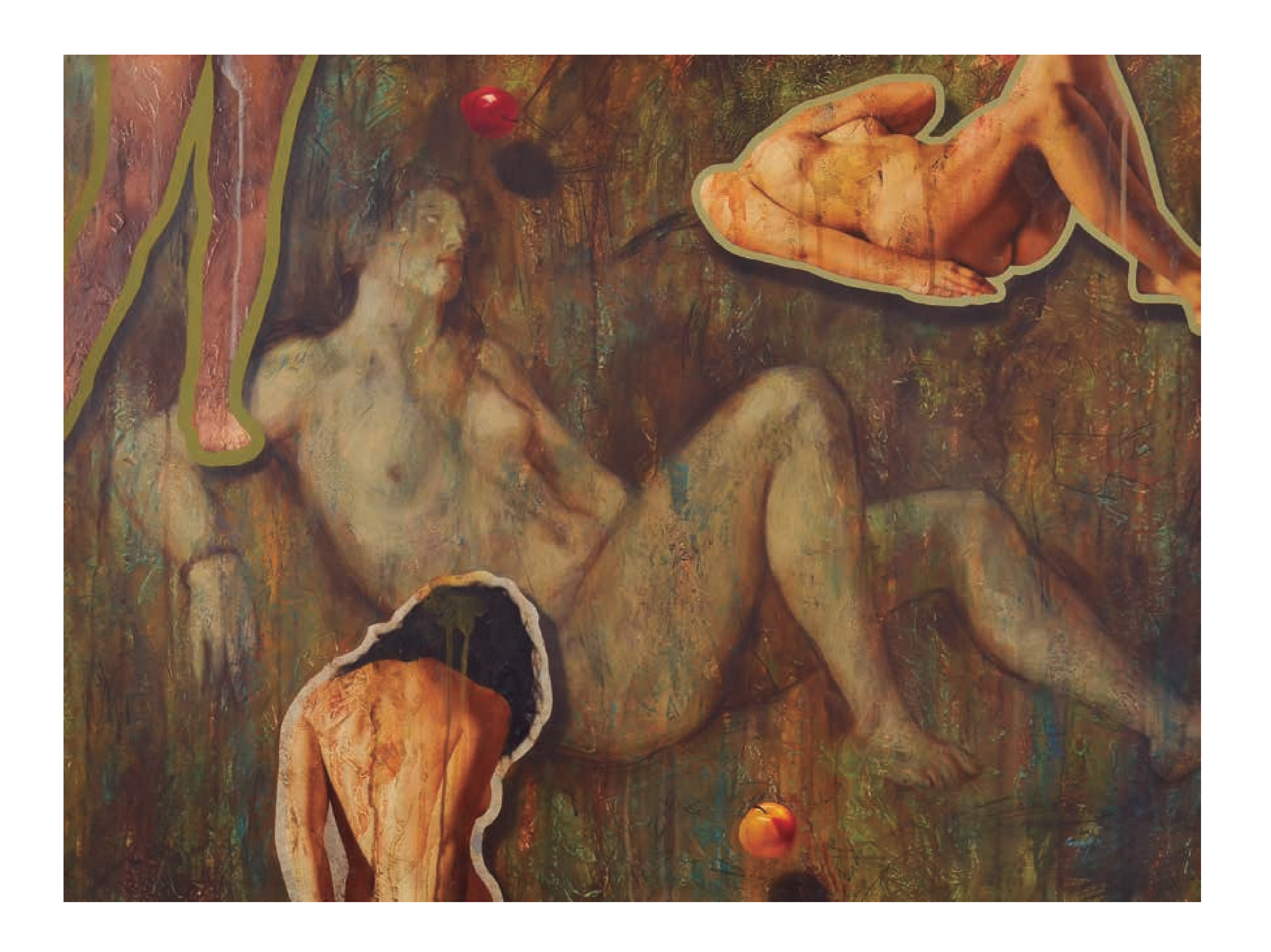
EL ÚLTIMO FESTÍN, 1990, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 149.6 x 98.6 cm



CUANDO SE ESTILE EL TURBANTE, 1990, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 149.6 x 98.6 cm

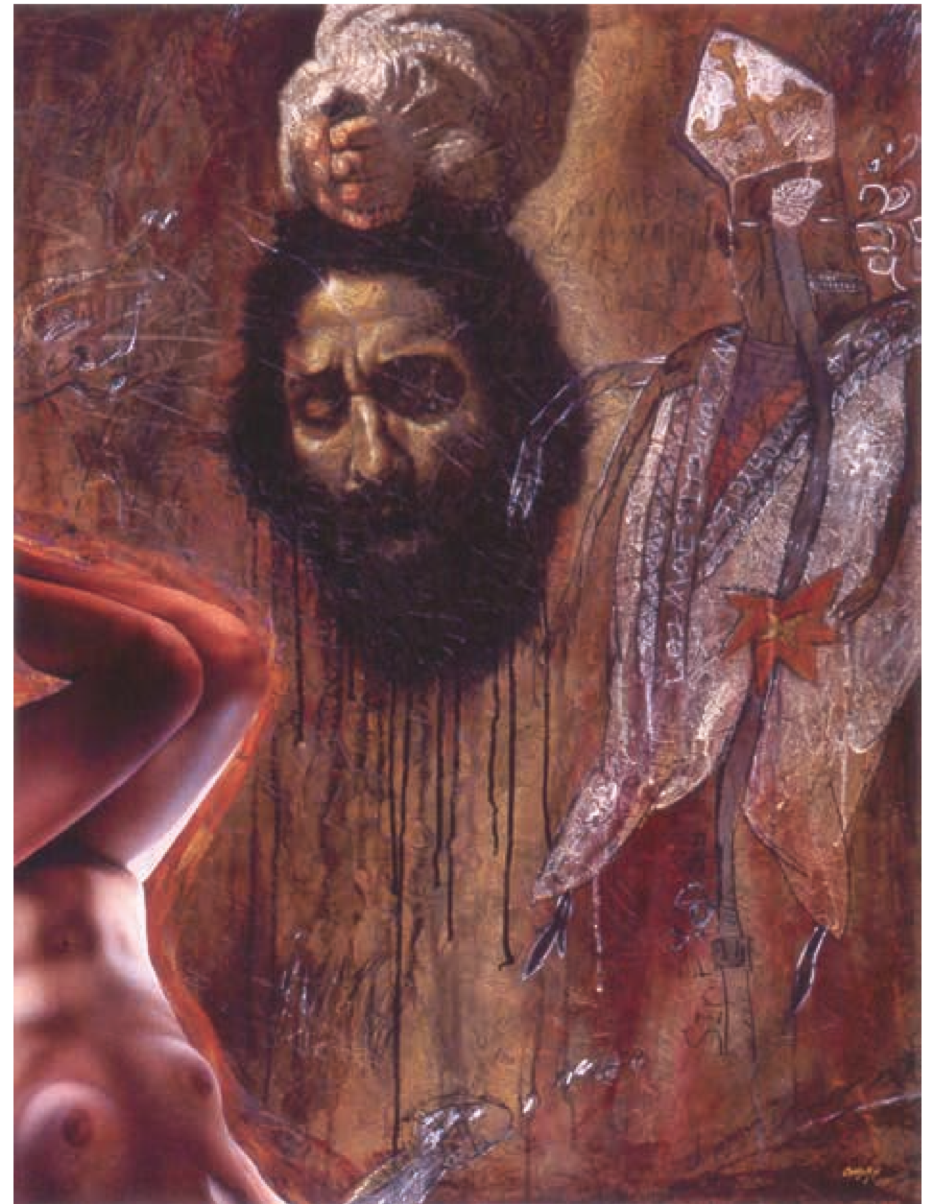


TRES VENUS POR EL OJO DE LA AGUJA, 1991, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 98.6 x 73.3 cm



LA OSCURA LENGUA DEL SEDIENTO, 1991, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 98.6 x 73.3 cm





ZAPATOS DE CUERO NEGRO, 1991, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón, 98.6 x 73.3 cm

CRISTO MUERTO, 1991, aerógrafo y pincel, tintas y acrílico / cartón,48.6 x 73.3 cm





KUTASHTA, 1992, acrílco / lienzo, 95 x 80 cm

RÉQUIEM PARA MRS. HARTLEY, 1992, acrílico / lienzo, 130 x 95 cm



PARADIGMA PARANOIA,1992, acrílico / lienzo, 80 x 80 cm



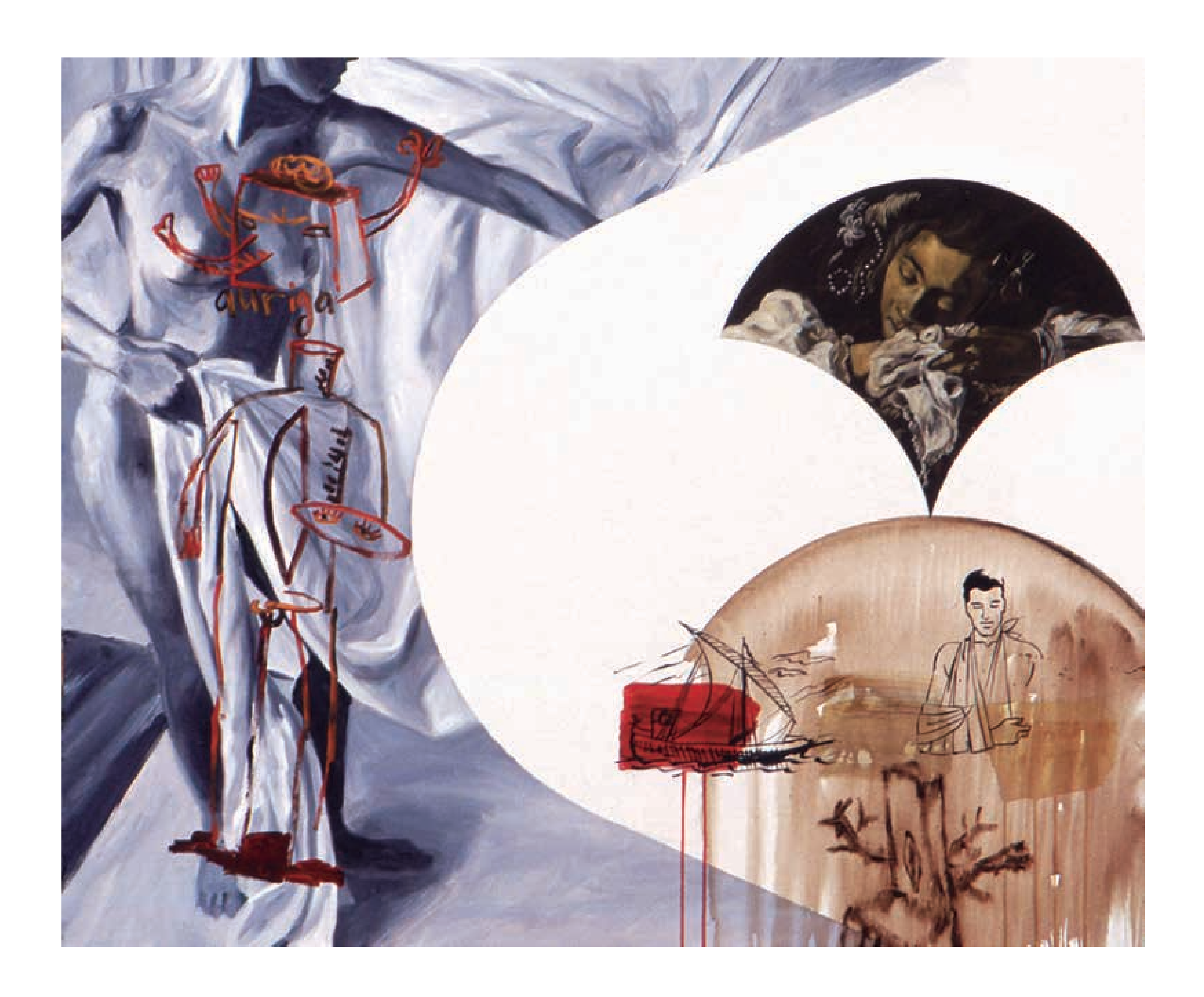
NASCENDO MORIMUR, 1992, acrílico / lienzo, 105 x 105 cm



SOLVE ET COAGULA,1993, acrílico / lienzo, 50 x 150 cm



CUBÍCULO-CONJUNCIÓN, 1994, acrílico / lienzo,166.5 x 165 cm



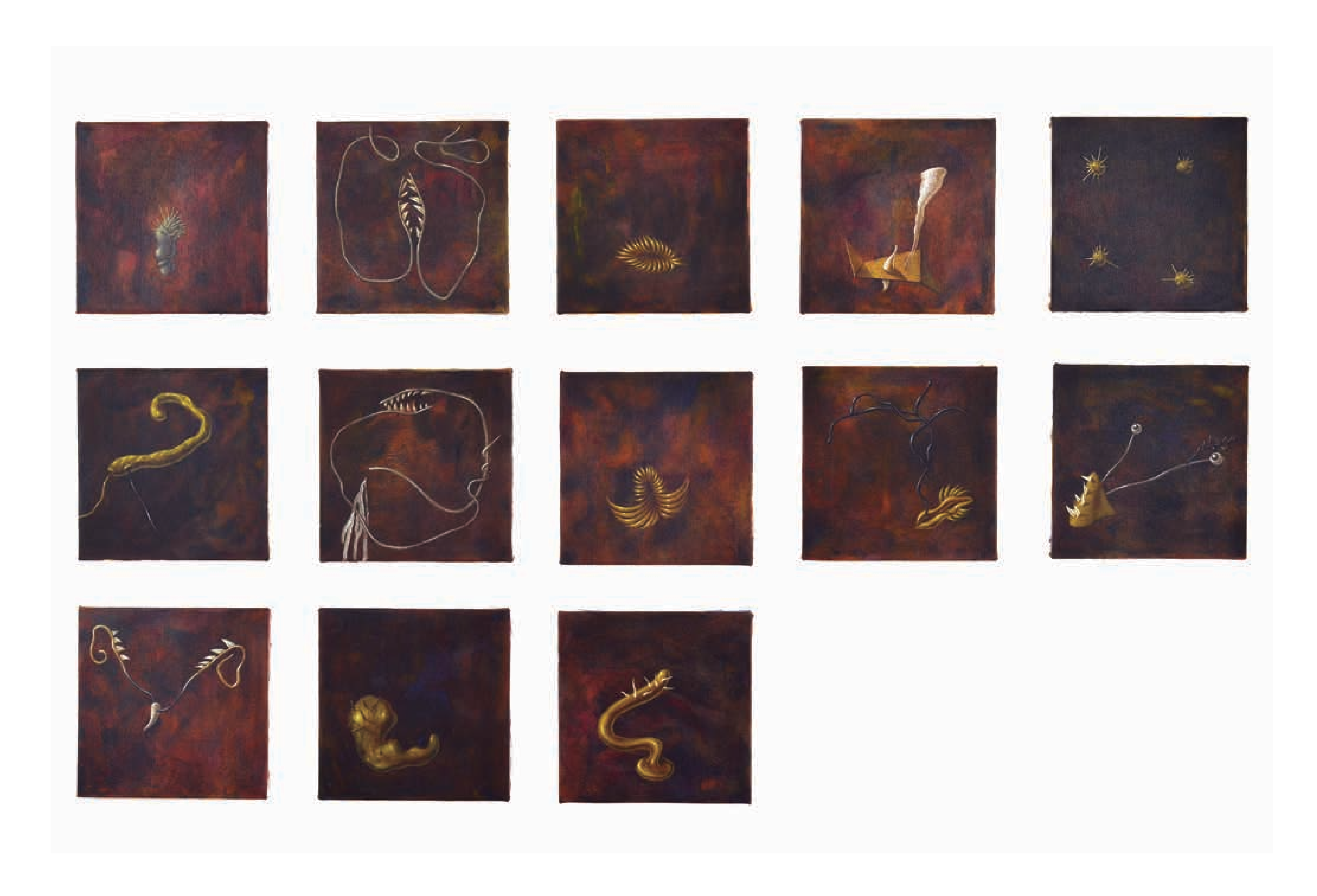
HOMBRE-ÁRBOL QUE AUGURA MALESTARES, 1994, acrílico / lienzo, 100 X 120 cm



CONSPIRACIÓN-JUEGOS NOBLES, 1994, acrílico / lienzo, 101 x 121.7 cm



DAVID DAVID, 1995, acrílico / lienzo, 101 x 121.7 cm



LOS CINCO SENTIDOS, 1996, acrílico / lienzo, 13 cuadros de 20 x 20 cm c/u







POLVO, 1996, madera, cuerdas, polvo de carbón, cemento blanco y objetos varios. Instalación en la Casa de las Palomas, Cuenca







POLVO, 1996, madera, cuerdas, polvo de carbón, cemento blanco y objetos varios. Instalación en la Casa de las Palomas, Cuenca



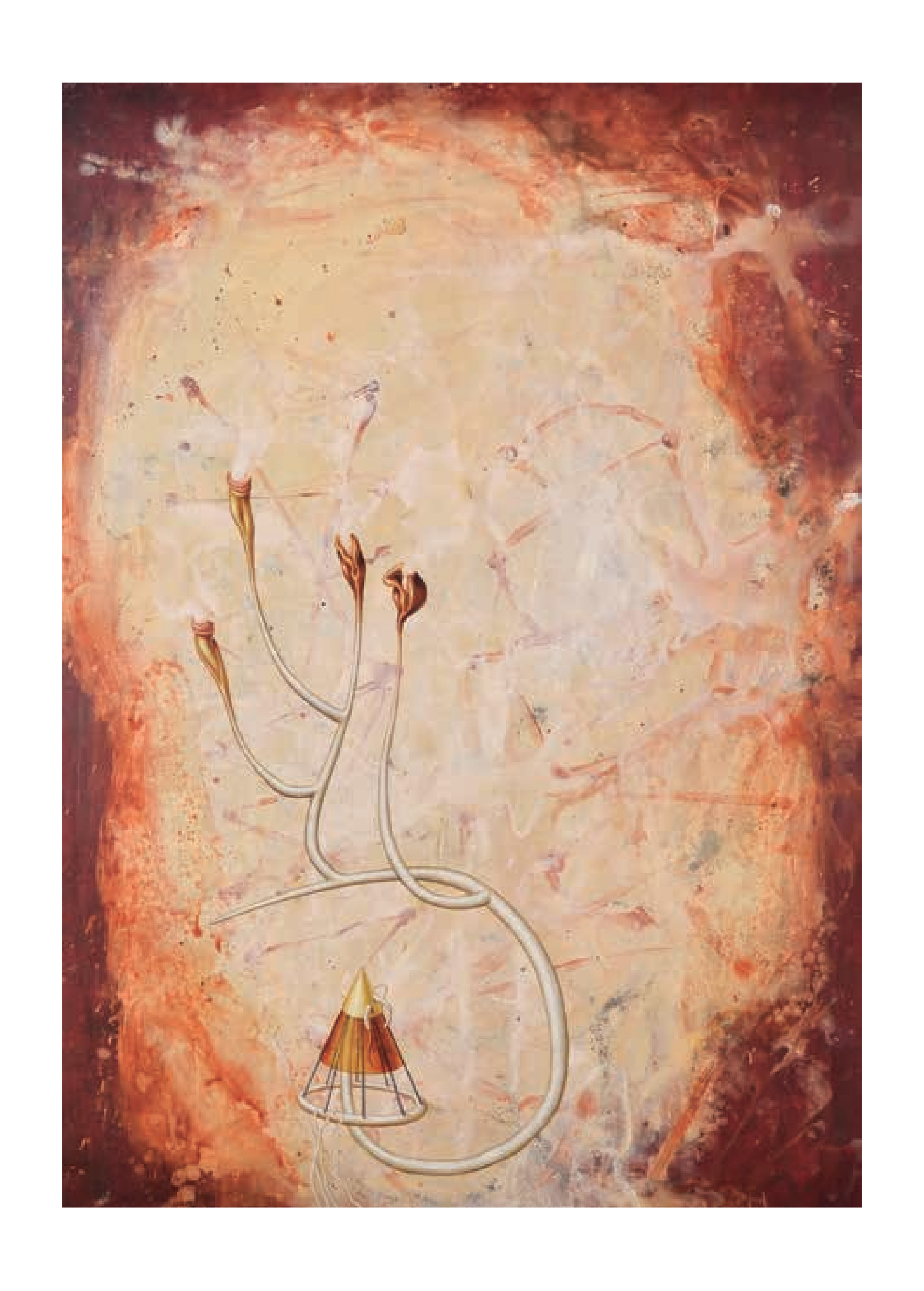
DIQUE+WHITE PIJAMA,1997, acrílico / lienzo, 129 x 161 cm



*MI FILÓSOFO,*1997, acrílico / lienzo, 130 x 147 cm



EL COLECCIONISTA (REFLEXIONES SOBRE JASÓN), 1997, acrílico / lienzo, 24 x 173 cm



*CUATRO EMANACIONES (TODAS INVOLUNTARIAS),*1997, acrílico / lienzo, 178 x 128 cm



YO CLUECO, 1997, acrílico / lienzo, dos paneles de 150 x 120 cm c/u, dimensión total 150 x 240 cm



YO TAXATIVO, 1997, acrílico / lienzo, 120 x 150 cm



YO VOYEUR, 1997, acrílico / lienzo, 150 x 120 cm



1. *YO LEGIÓN I;* 2. *YO LEGIÓN II;* 3. *YO LEGIÓN III;* 4. *YO LEGIÓN IV;* 5. *YO LEGIÓN VI;* 6. *YO LEGIÓN VII;* 7. *YO LEGIÓN VIII;* 8. *YO LEGIÓN IX,* 1998, acrílico / lienzo, 40 x 40 cm c/u

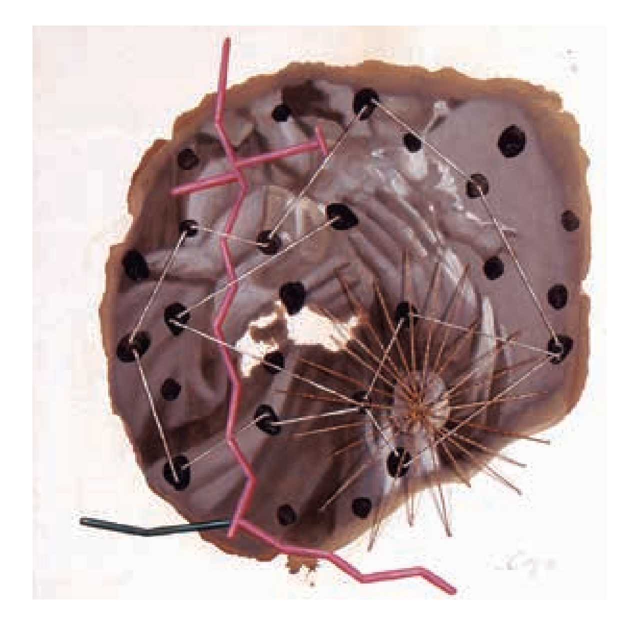


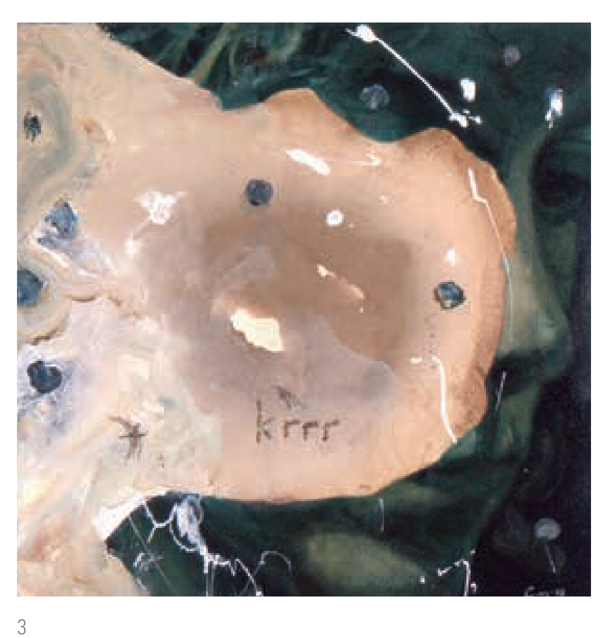
LA CASA DE ATRÁS IV, 1998, acrílico y objetos cosidos / lienzo, 120 x 120 cm

1



2



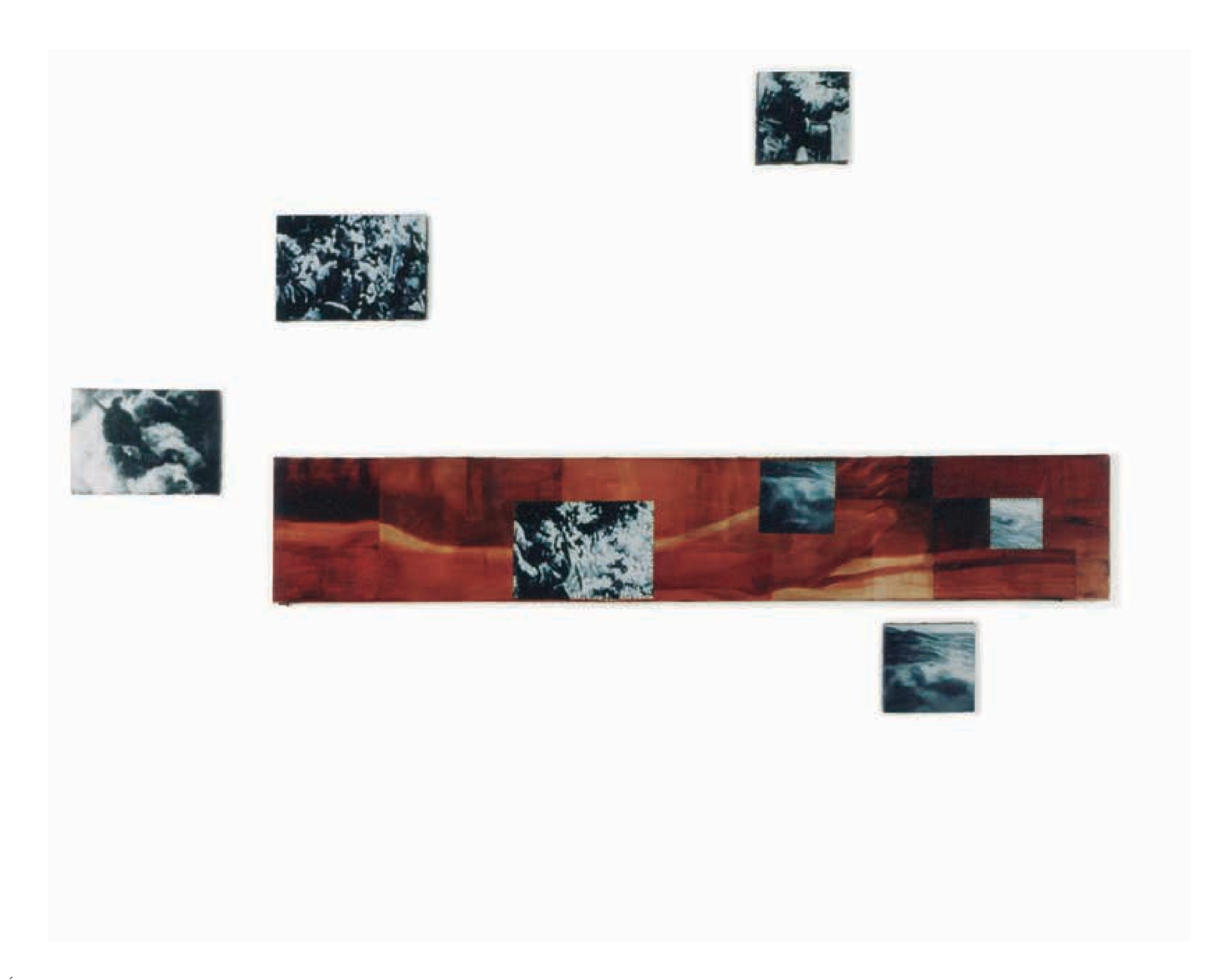


3

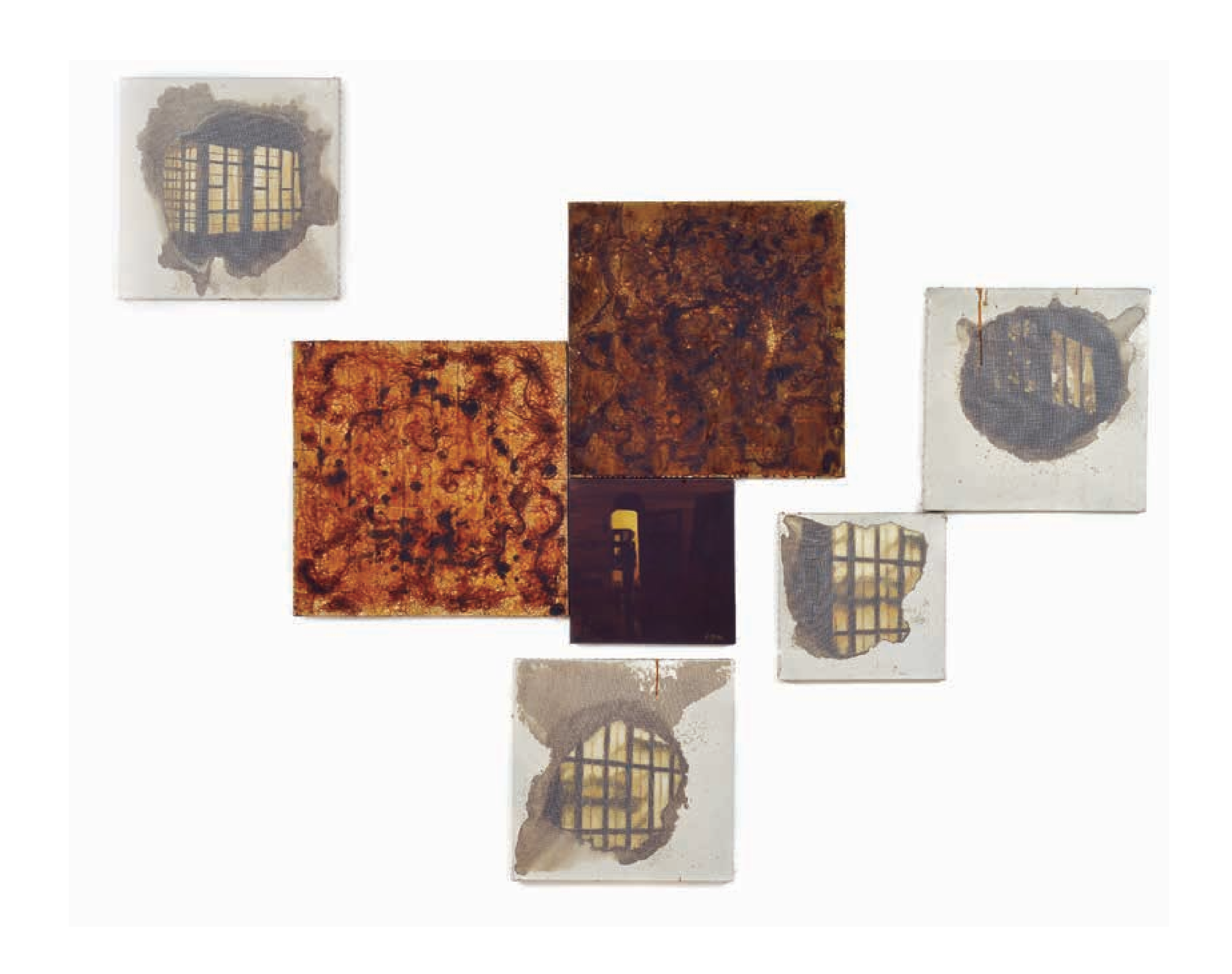


4

1. *ONCE PUNTADAS;* 2. *LA COLUMNA ROTA;* 3. *ADVERTENCIA;* 4. *PLÉYADE*, 1998, acrílico y objetos cosidos / lienzo, 40 x 40 cm c/u



POLIGLOTIZACIÓN, 1998, mixta / lienzo, 5 cuadros de medidas variables, dimensión total 147 x 190 cm



MUJER LOBO, 1998, mixta / lienzo, 7 cuadros de medidas variables, dimensión total 148 x 188 cm



EL JUEGO DE LAS DIFERENCIAS, 1998, mixta / lienzo, 3 cuadros de medidas variables, dimensión total 131 x 120 cm

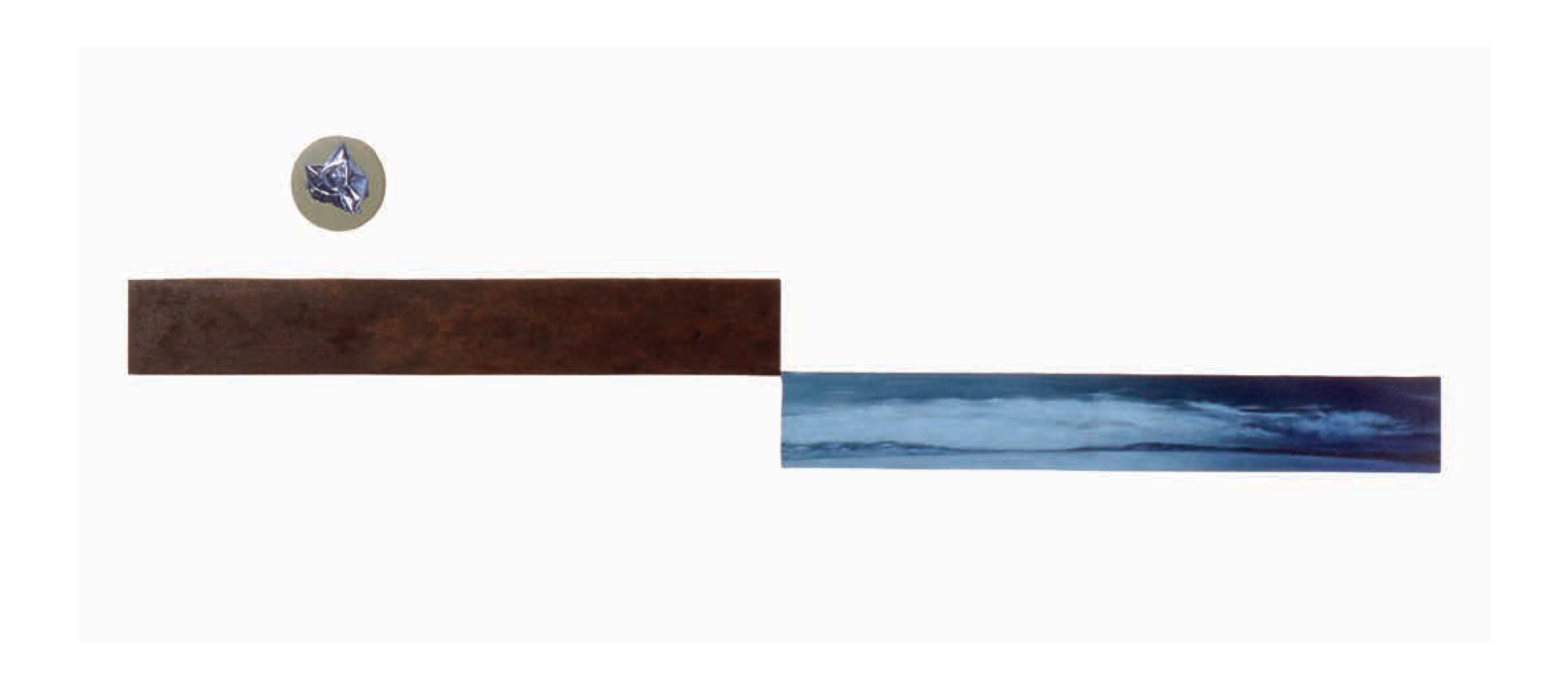


PAISAJE SUIZO, 1998, acrílico / lienzo, 7 cuadros de medidas variables, dimensión total 270 x 80 cm





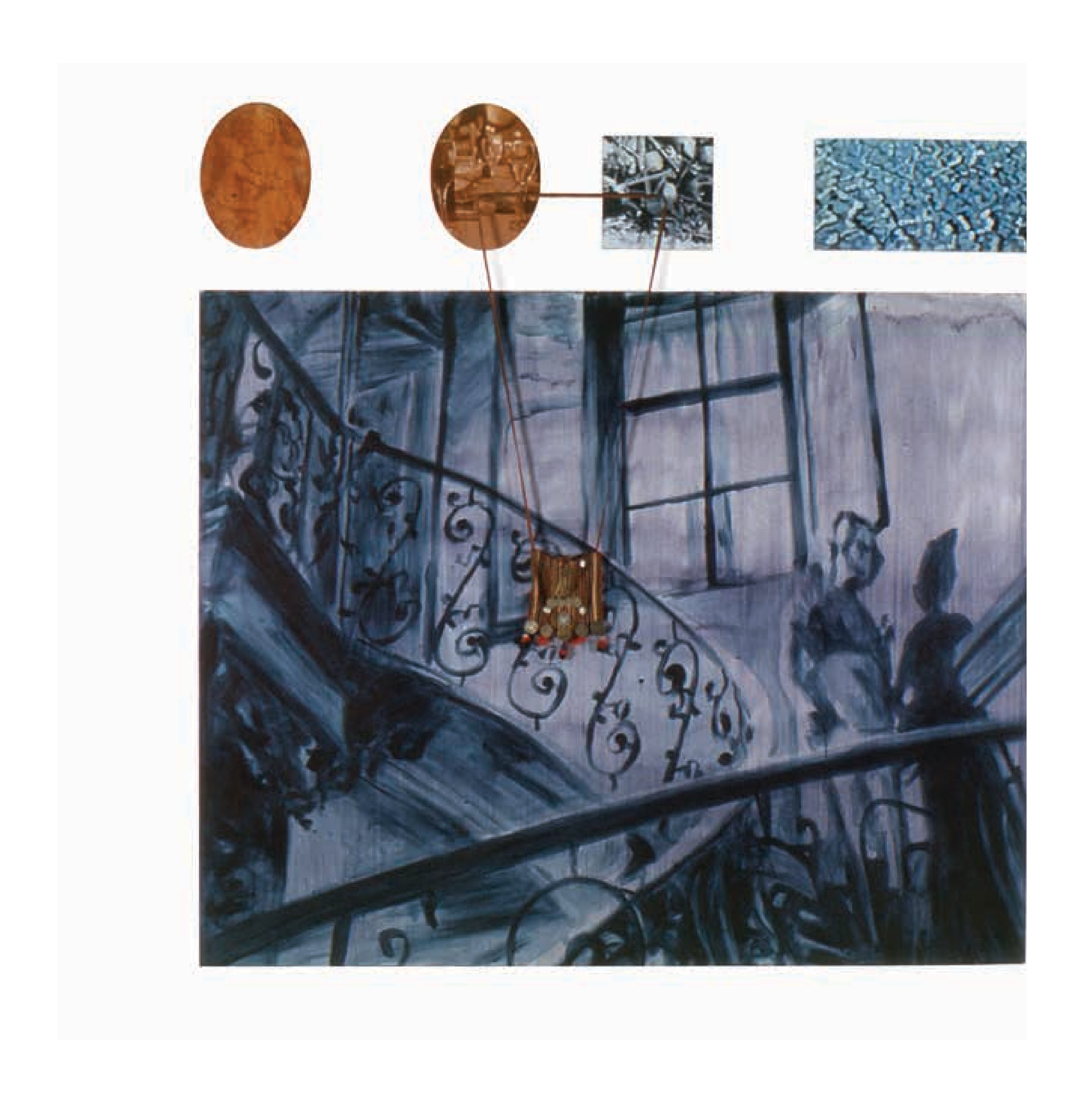

LA MONTAÑA / EL CASTILLO / LA PRADERA / EL BOSQUE, 1998, mixta / lienzo, 15 x 15 cm c/u



NOCHE DE BRUSELAS, 1999, mixta / lienzo y madera, 3 cuadros de medidas variables, dimensión total 70 x 280 cm



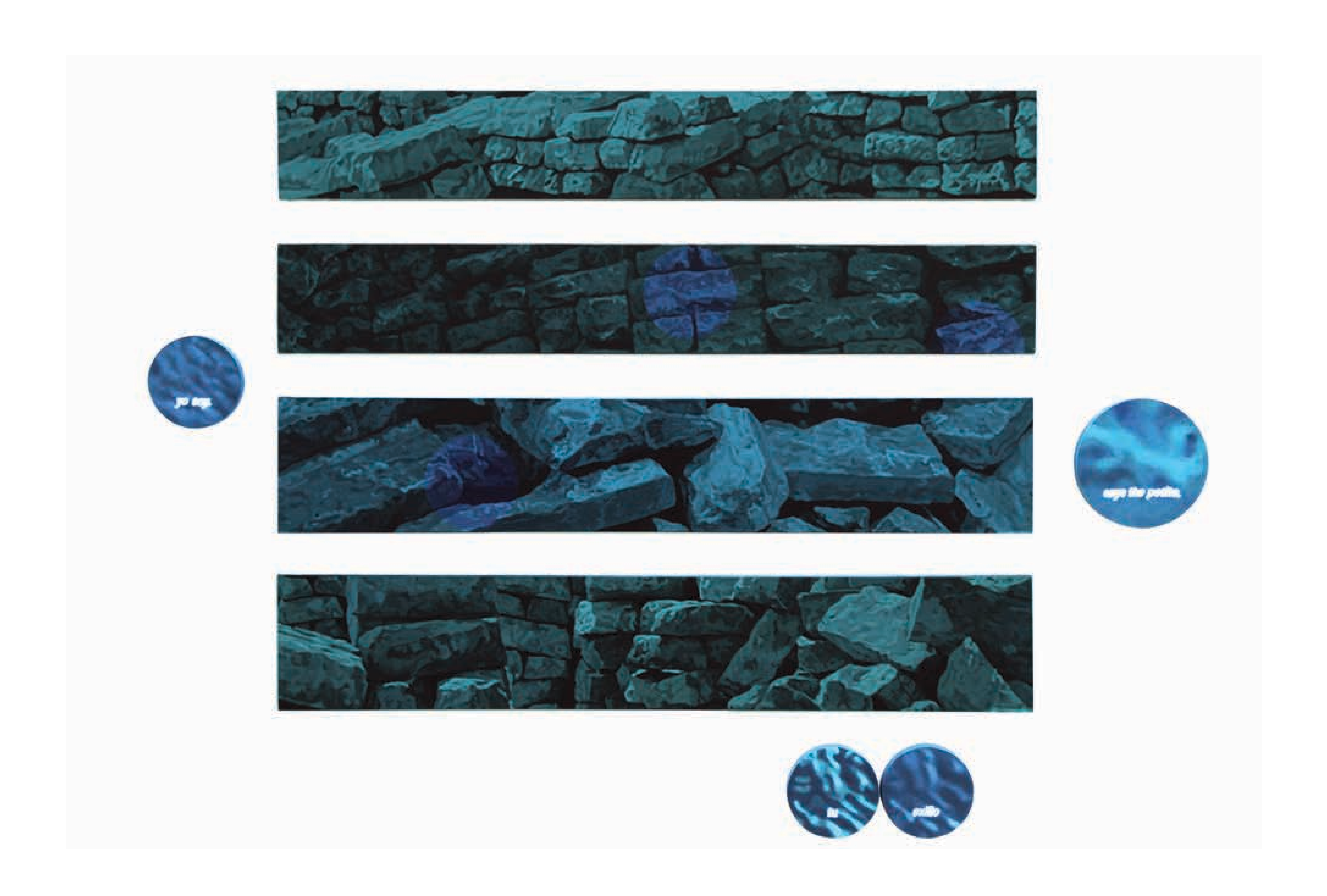
BOTICELLI, 1999, mixta / lienzo y madera, 6 cuadros de medidas variables, dimensión total 146 x 150 cm



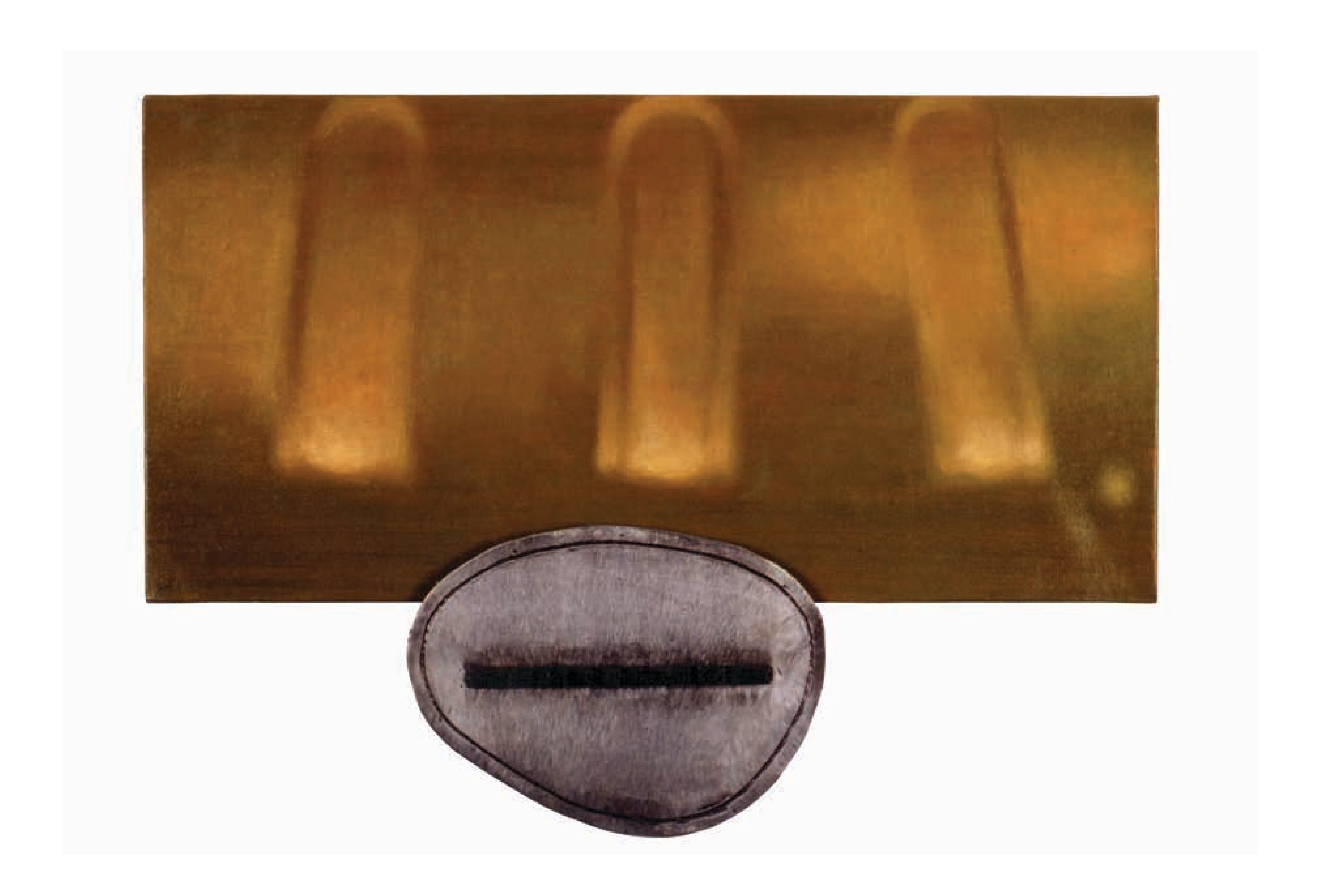
PERUVIAN SOUVENIR, 1999, mixta / lienzo y madera, 5 cuadros de medidas variables y bolso peruano, dimensión total 152 x 150 cm



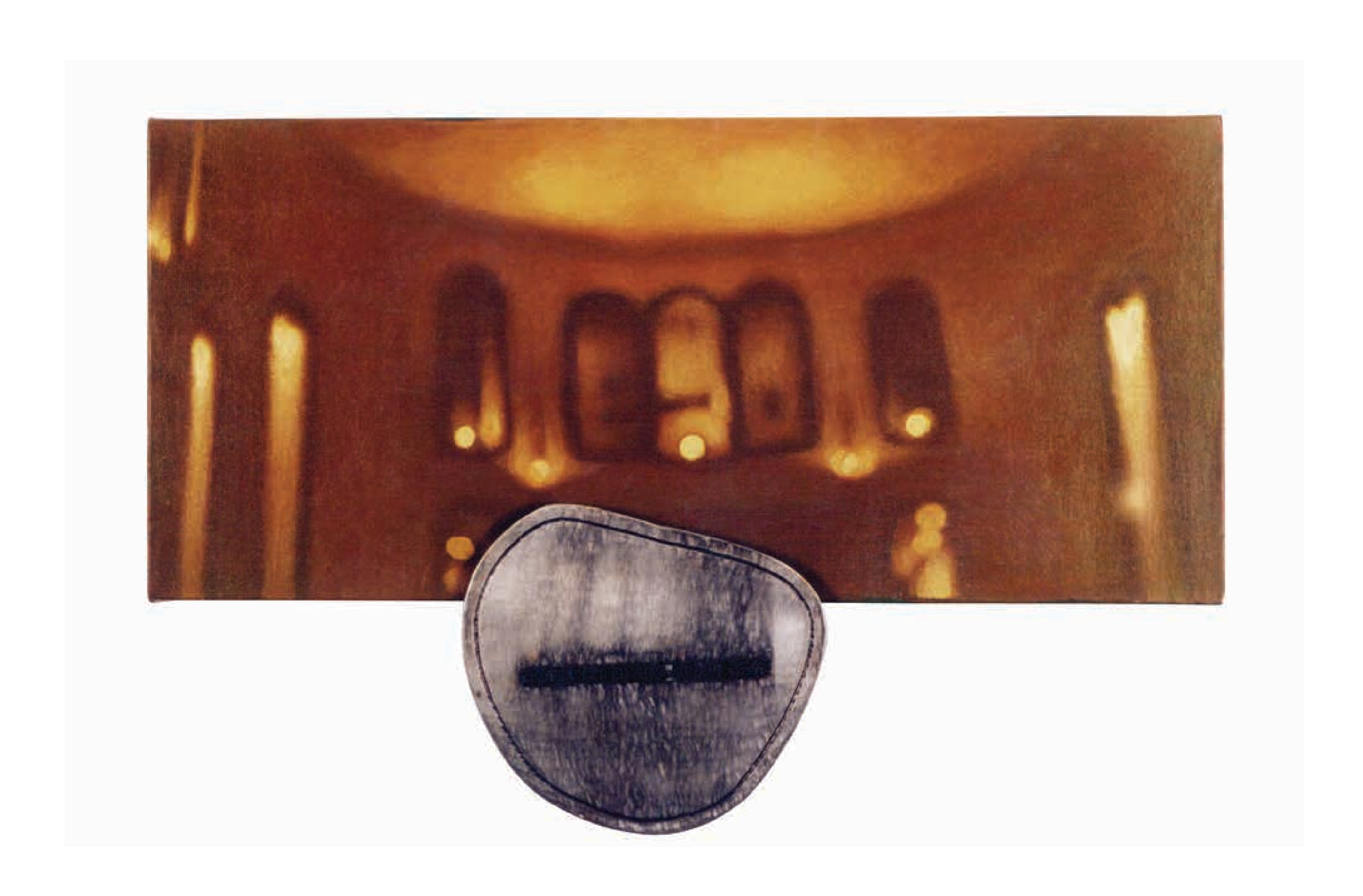
LA VIDA MONÁSTICA, 1999, acrílico / lienzo, 10 cuadros de medidas variables, dimensión total 131 x 119 cm



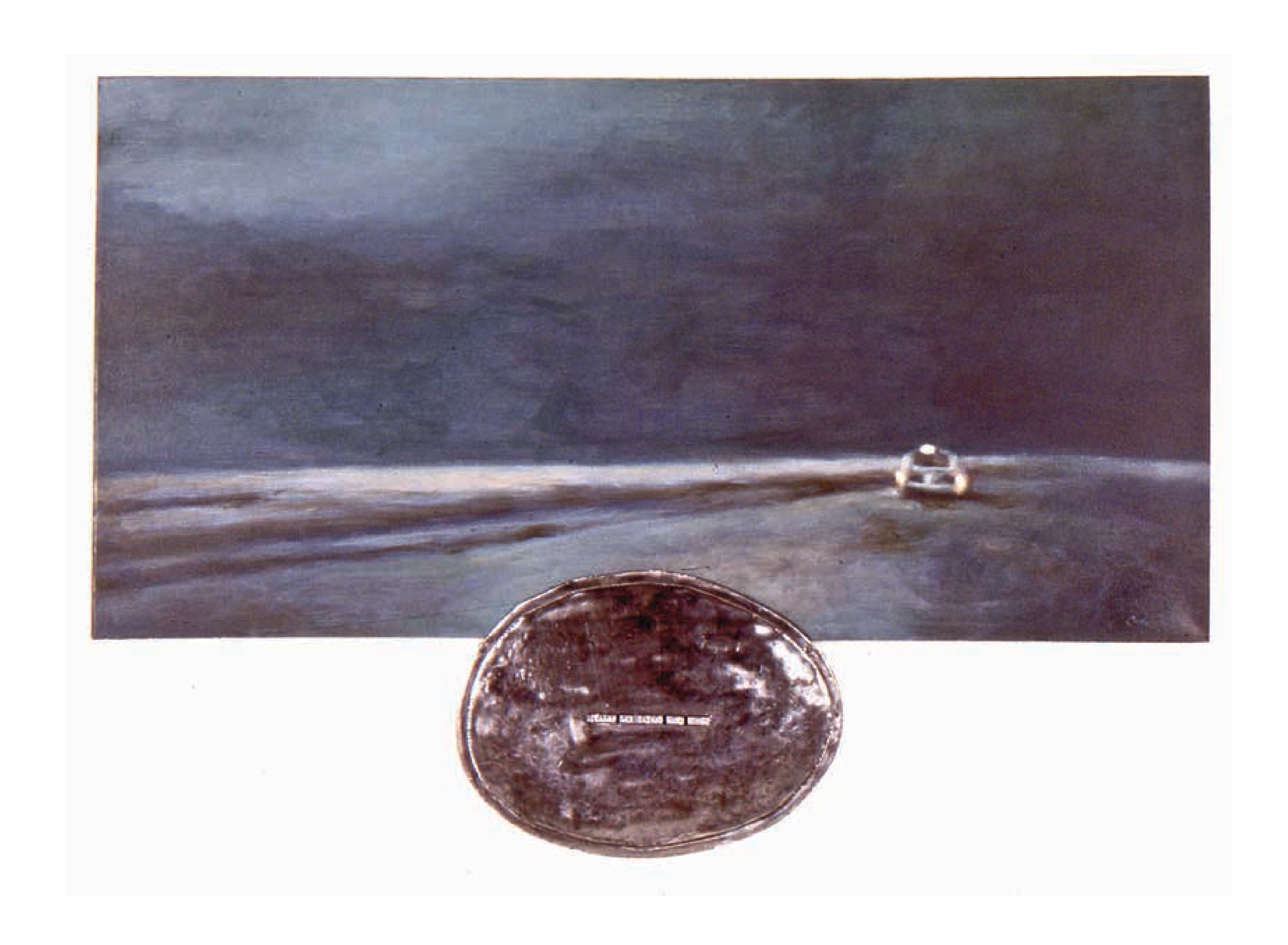
S, 2001, acrílico / lienzo y madera, 8 cuadros de medidas variables, dimensión total 139 x 216 cm



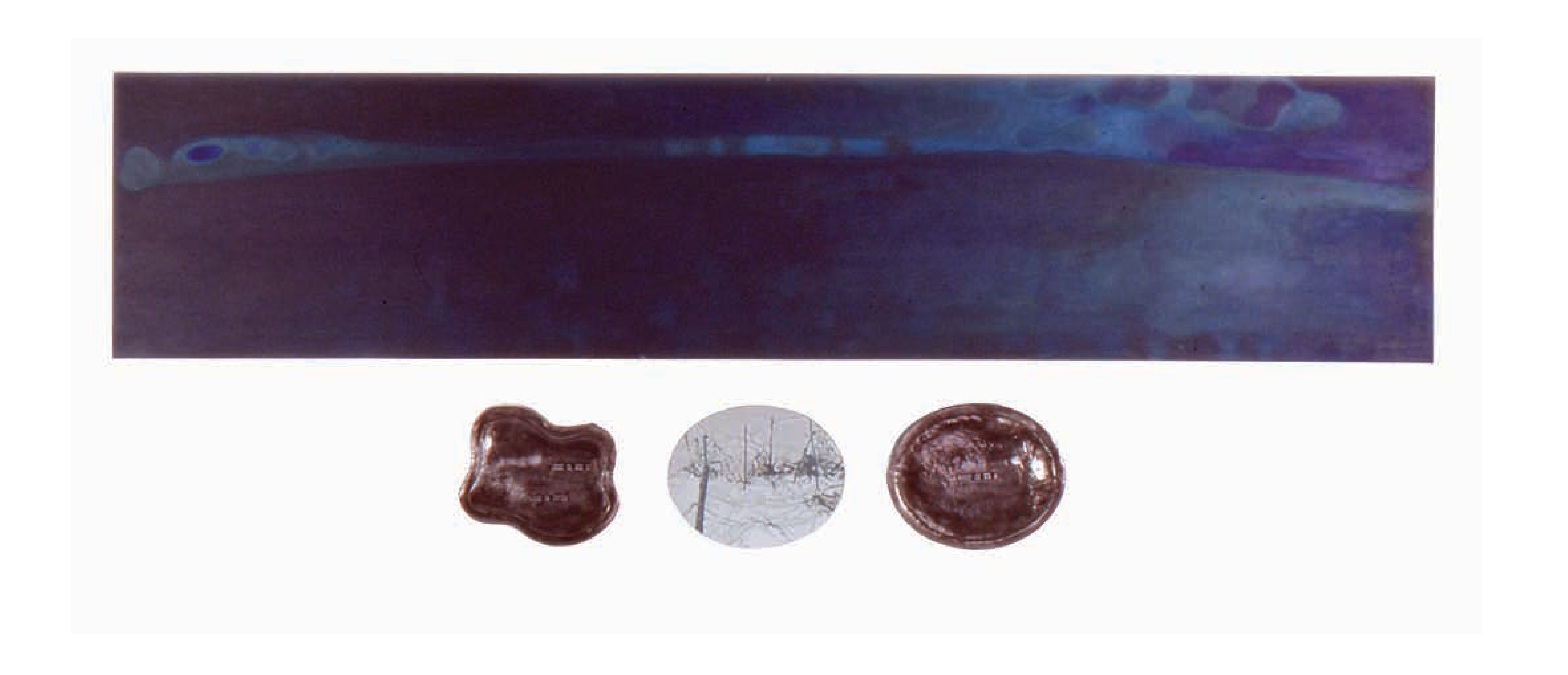
TEORÍA PARA DESPRENDERME DE TODA PRETENSIÓN,1999, acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta, dimensión total 38 x 55 cm



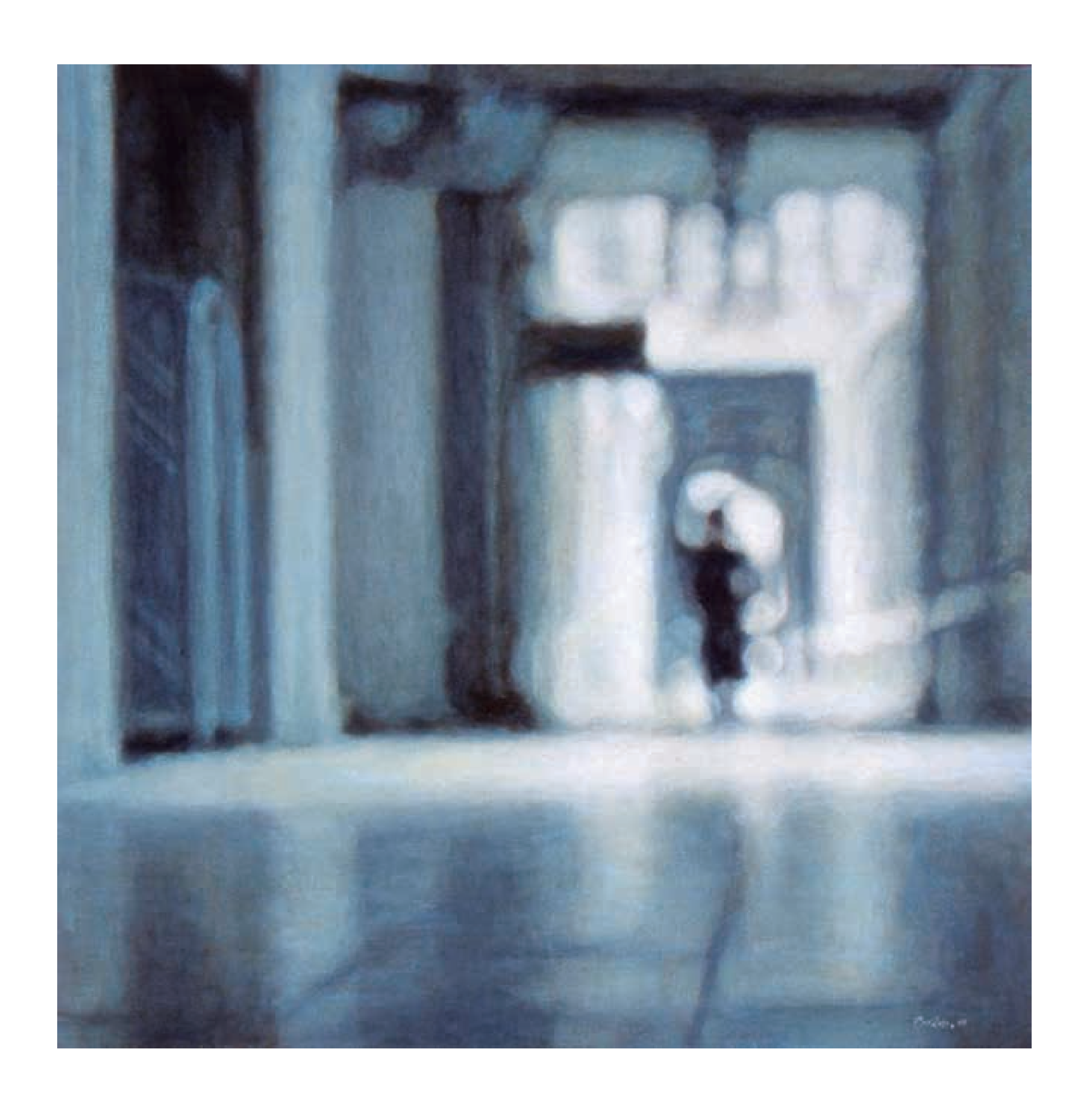
TEORÍA PARA DEVOLVER UN PEZ AL AGUA,1999, acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta. dimensión total 38 x 55 cm



TEORÍA PARA OCUPAR UNA VACANTE, 2000, acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta, dimensión total 85 x 120 cm



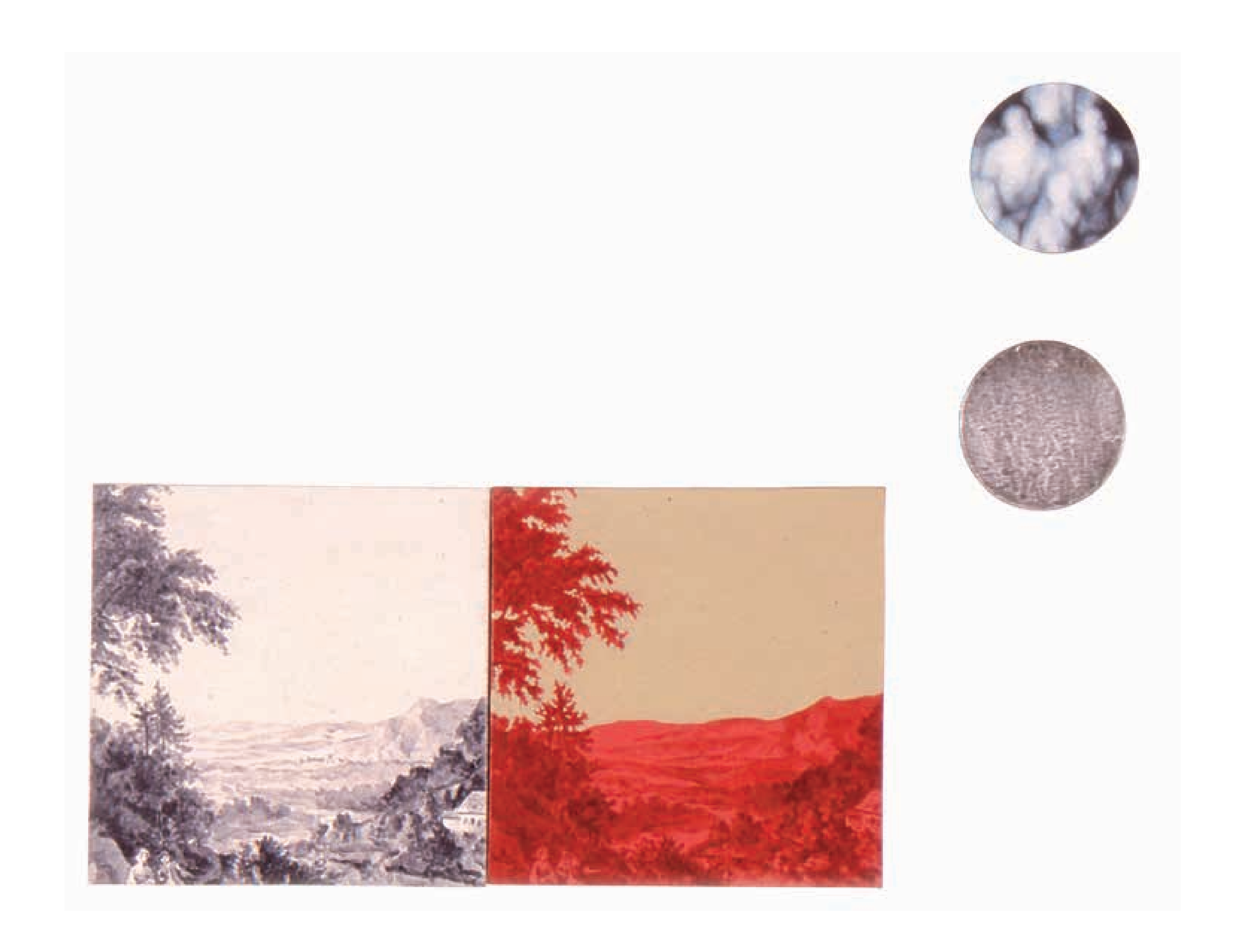
EL USO DEL TIEMPO, 2000, acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta, dimensión total 70 x 184 cm



BLIND I, 2001, acrílico / lienzo, 80 x 80 cm



BLIND II, 2001, acrílico / lienzo, 80 x 80 cm



TWINS, 2001, acrílico / lienzo y hierro, 4 cuadros de medidas variables, dimensión total 60 x 80 cm





LA LAXITUD, 2001, acrílico / lienzo y hierro, 52 x 50 cm
MONTAÑA, 2001, acrílico / madera y hierro, 77.5 x 34 cm

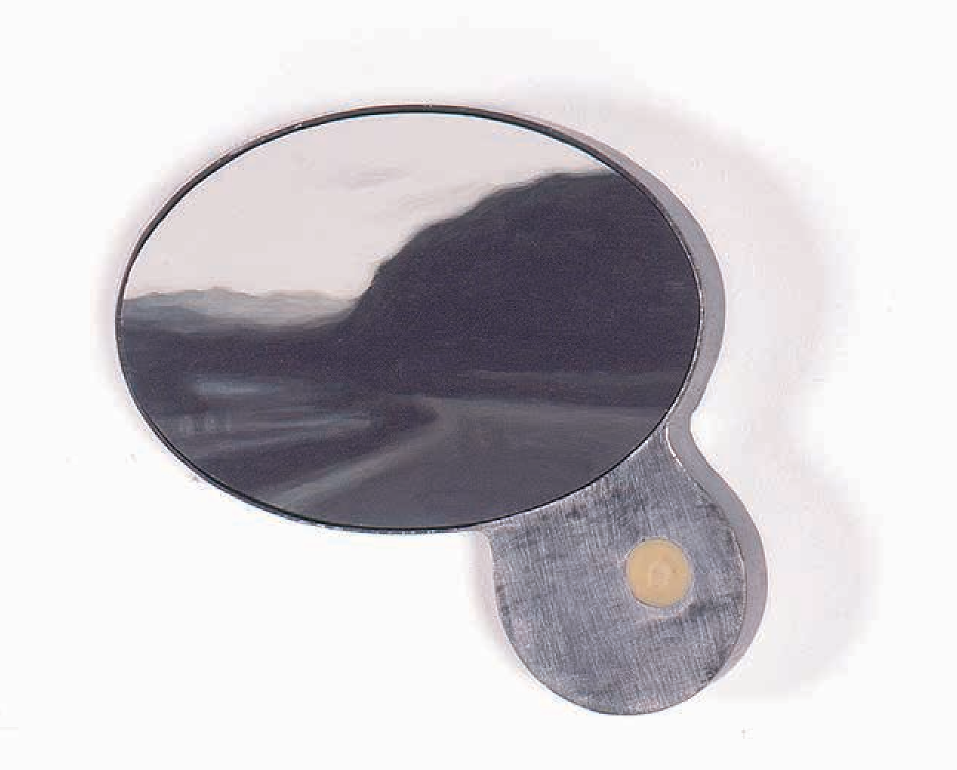


CONVERSACIONES, 2001, acrílico / lienzo y hierro galvanizado, 5 cuadros de 20 x 20 cm c/u, dimensión total 31 x 120 x 9 cm



YACER DE PIE, 2000, hierro, acrílico / madera, cliché y tipos de imprenta, marco de fibra de vidrio, 14 x 40 cm



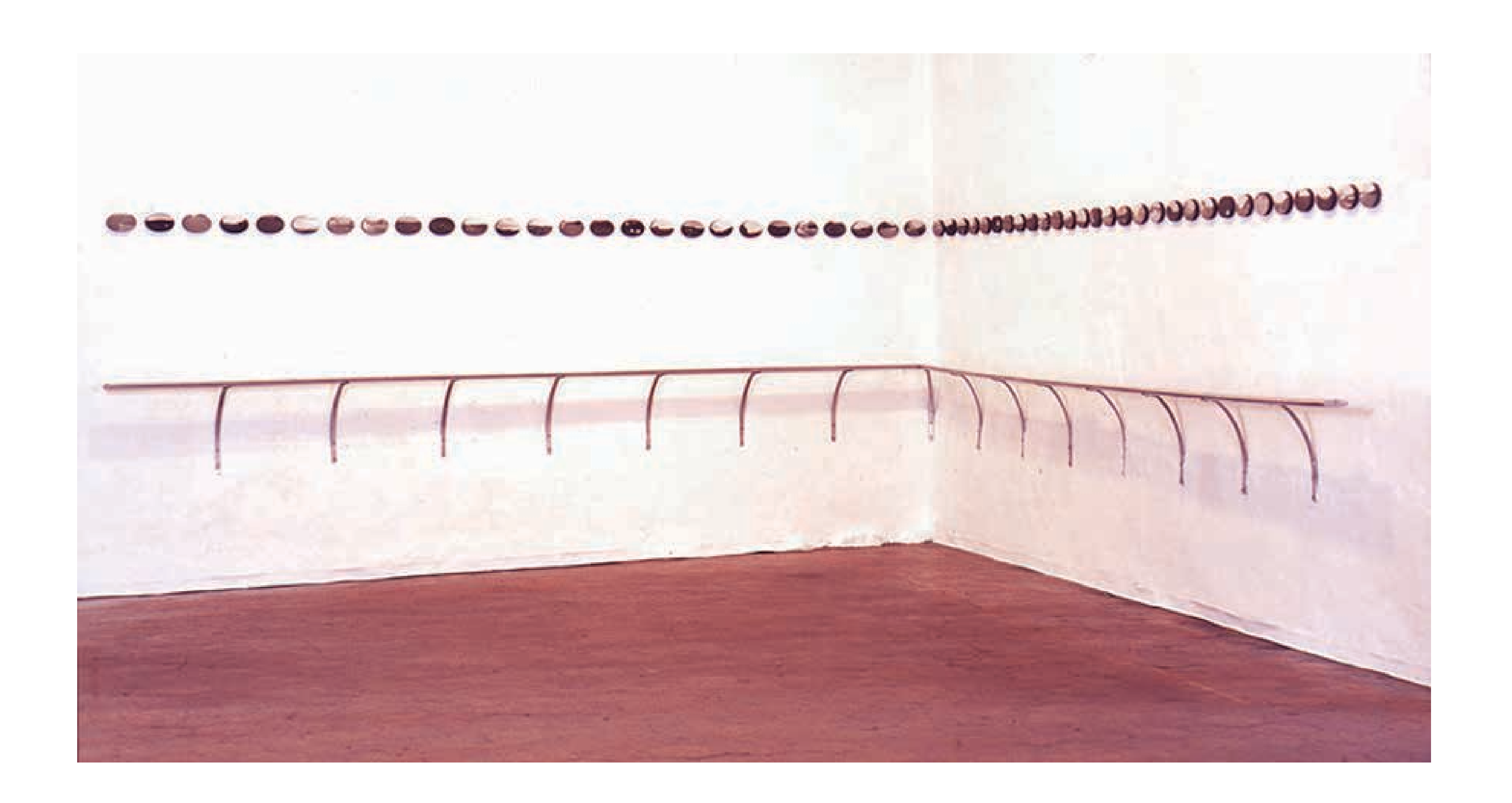


GEODESIA I, 2001, acrílico / madera y hierro, 34 x 42 x 8 cm
GEODESIA II, 2001, acrílico / madera, hierro y cera de abeja, 31 x 30 x 4 cm





GEODESIA VI, 2001, acrílico / madera y hierro, 41 x 25 x 7 cm
GEODESIA VI, 2001, acrílico / madera, hierro y cera de abeja, 48,5 x 32,5 x 45 cm



GEODESIA, 2001, acrílico / madera y pasamanos de aluminio, dimensión total 183 x 410 cm, instalación en la VII Bienal de Cuenca, Museo de Arte Moderno



GEODESIA (detalle), 2001, acrílico / madera y pasamanos de aluminio, 183 x 410 cm

MESAS CONSUMIDAS I, 2001, acrílico / madera y hierro, 60 x 40 x 28.5 cm
MESAS CONSUMIDAS II, 2001, acrílico / madera y hierro, 52.5 x 41.5 x 7.5 cm

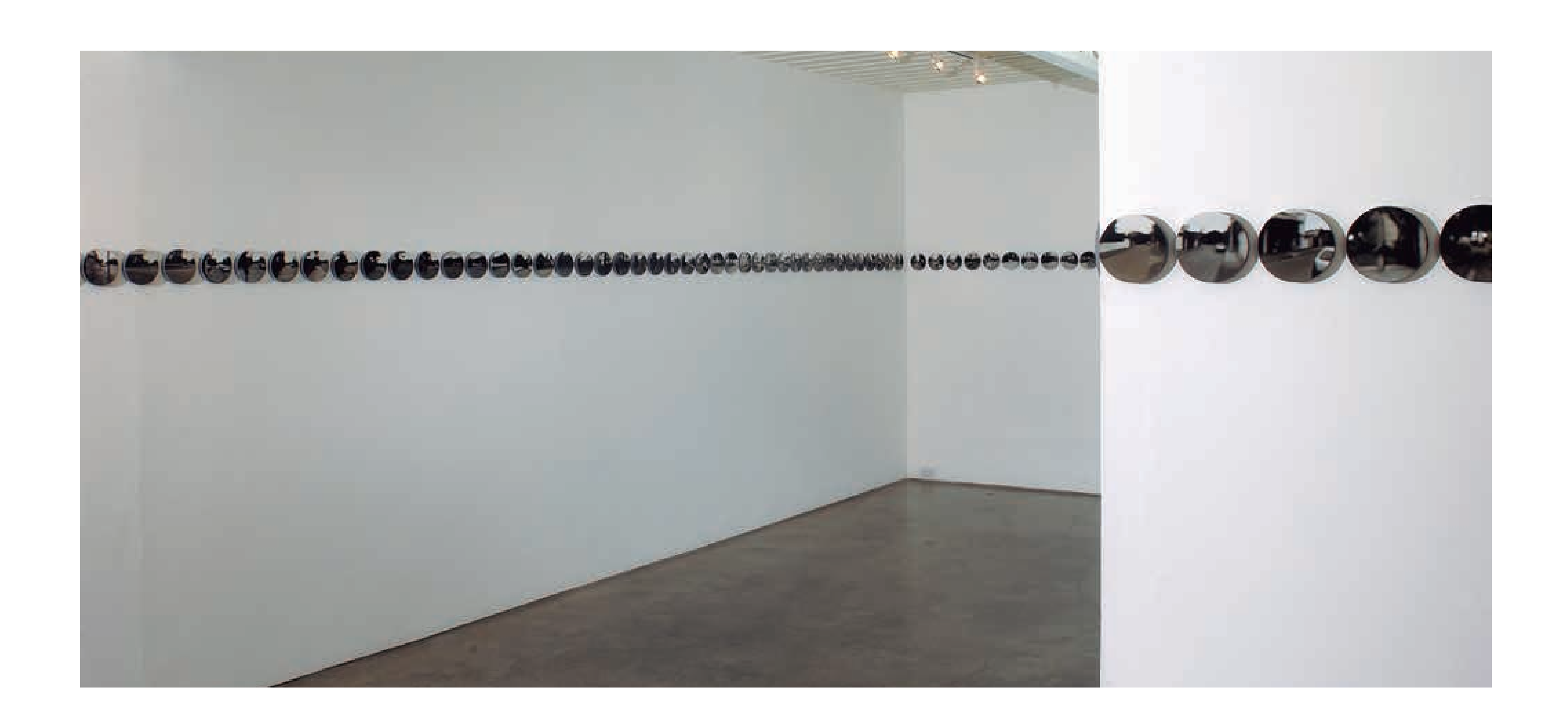

1


2


3


4

1. *MESAS CONSUMIDAS V;* 2. *MESAS CONSUMIDAS VI;* 3. *MESAS CONSUMIDAS VII;* 4. *MESAS CONSUMIDAS VIII,* 2001, acrílico / madera y hierro, 20 x 20 x 8 cm c/u



18.VI.02, 2002, acrílico / madera, 159 cuadros de 12 cm de diámetro c/u, vista panorámica en dpm Arte Contemporáneo (hoy dpm Gallery), Guayaquil





18.VI.02 (detalles)



29.IV.02 (fragmento), 2002, acrílico / madera, 70 cuadros de 12 cm de diámetro c/u



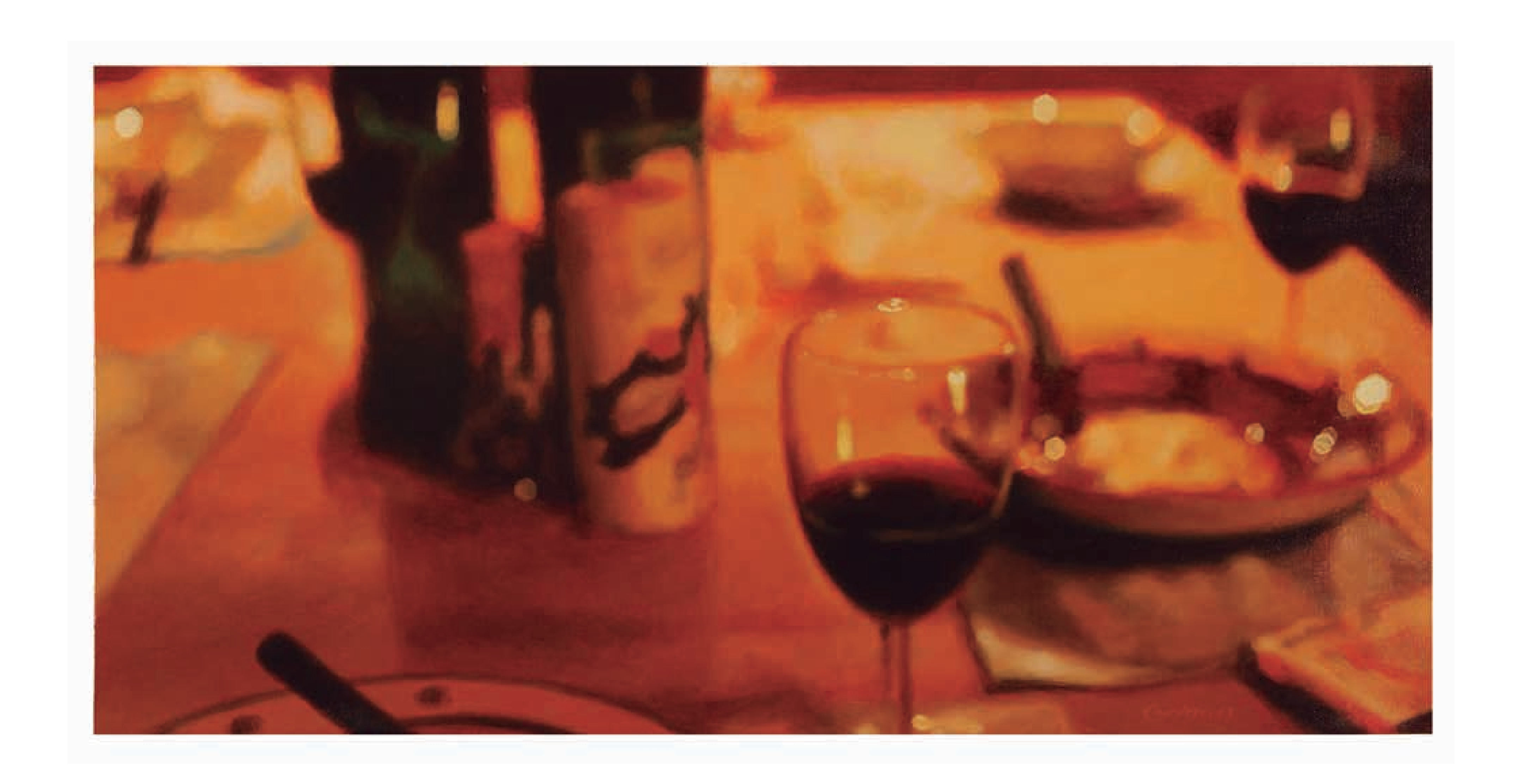









29.IV.02 (detalles)



MESA, 2003, acrílico / lienzo, 40 x 80 cm


1

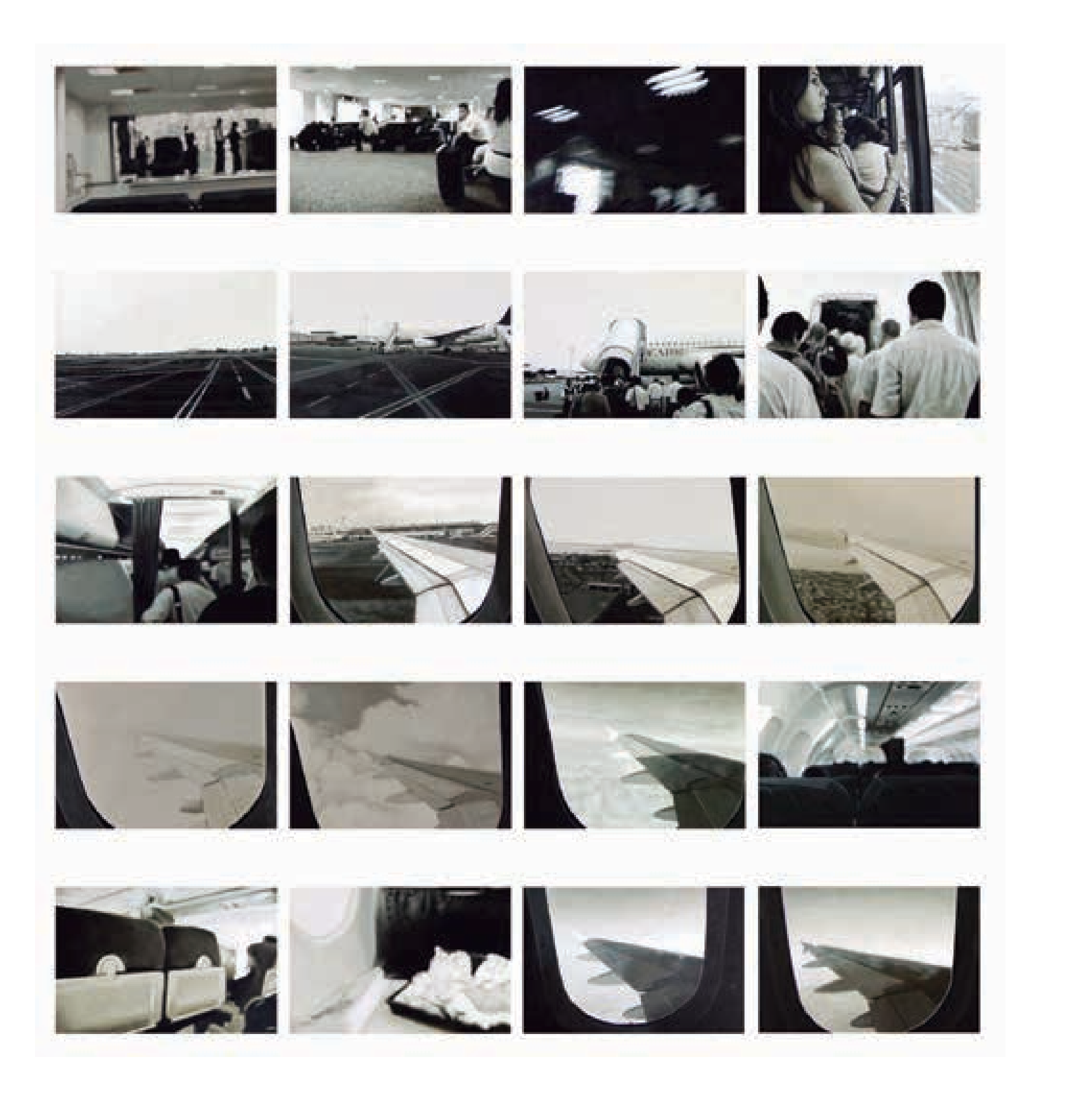

2

1. MESA, 2003, acrílico / lienzo, 80 x 80 cm
2. MESA, 2003, acrílico / lienzo, 30 cm de diámetro

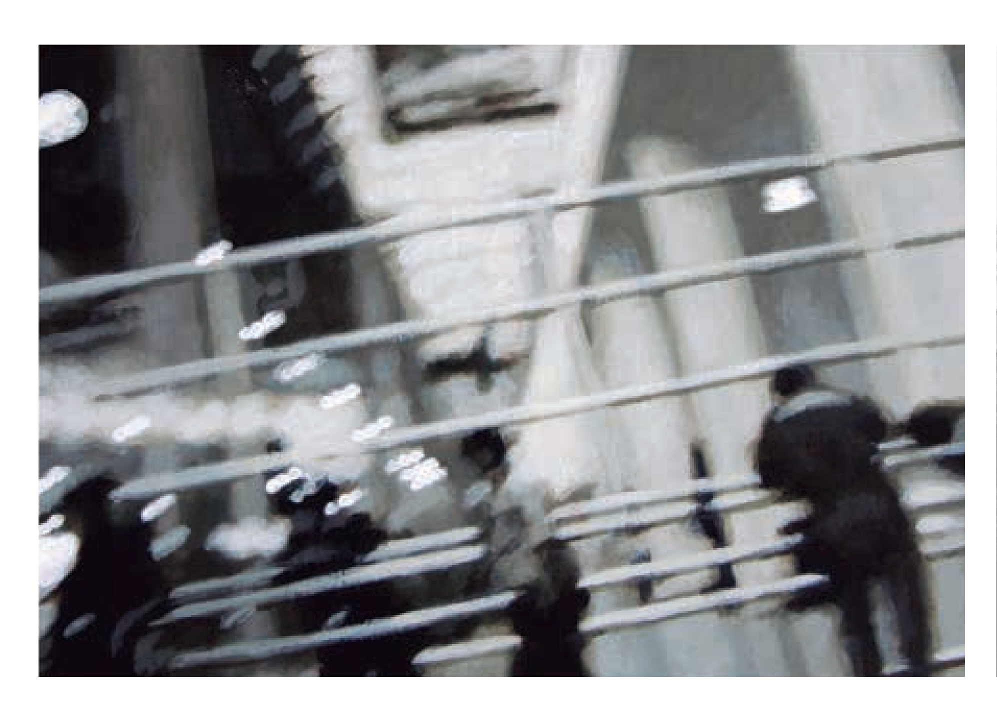




LEJOS CERCA LEJOS (fragmentos), 2004, acrílico / madera, 320 cuadros de 10 x 15 cm c/u




LEJOS CERCA LEJOS (fragmentos)





LEJOS CERCA LEJOS (detalles)





LEJOS CERCA LEJOS (detalles)



1



2

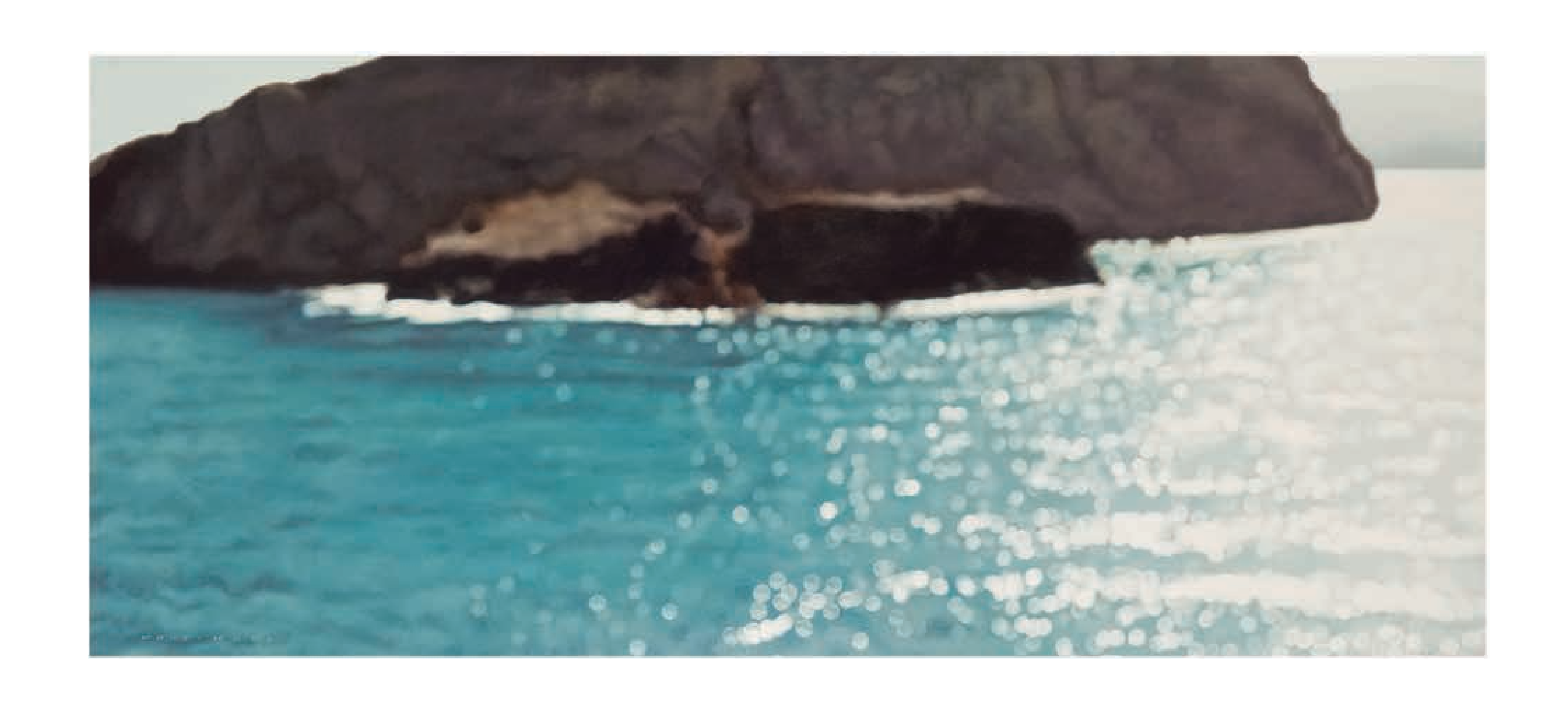


3

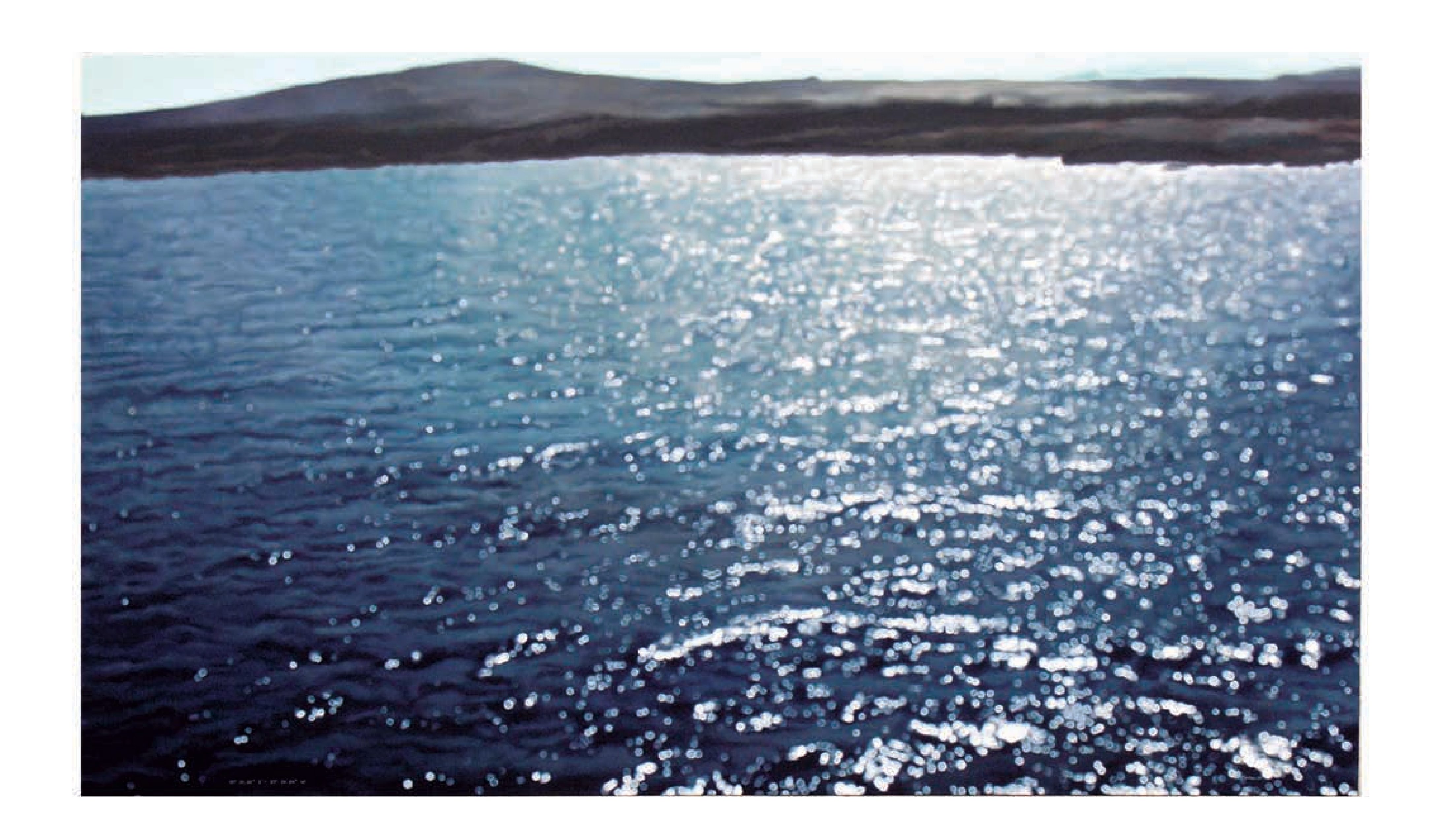


4

1. *00° 16. 45′ S–89° 32. 46′ W*, de la serie *COORDENADAS*, 2003, acrílico / lienzo, 15 x 20 cm
2. *00° 16. 25′ S–89° 32. 48′ W*
3. *00° 58. 92′ S–89° 58. 65′ W*
4. *00° 17. 62′ S–89° 32. 68′ W*



00° 22. 34′ S–89° 34. 57′ W. De la serie *COORDENADAS*, 2003, acrílico / lienzo, 146 x 250 cm



00°20.66'S–89°34.04'W. De la serie *COORDENADAS*, 2005, acrílico / lienzo, 146 x 250 cm



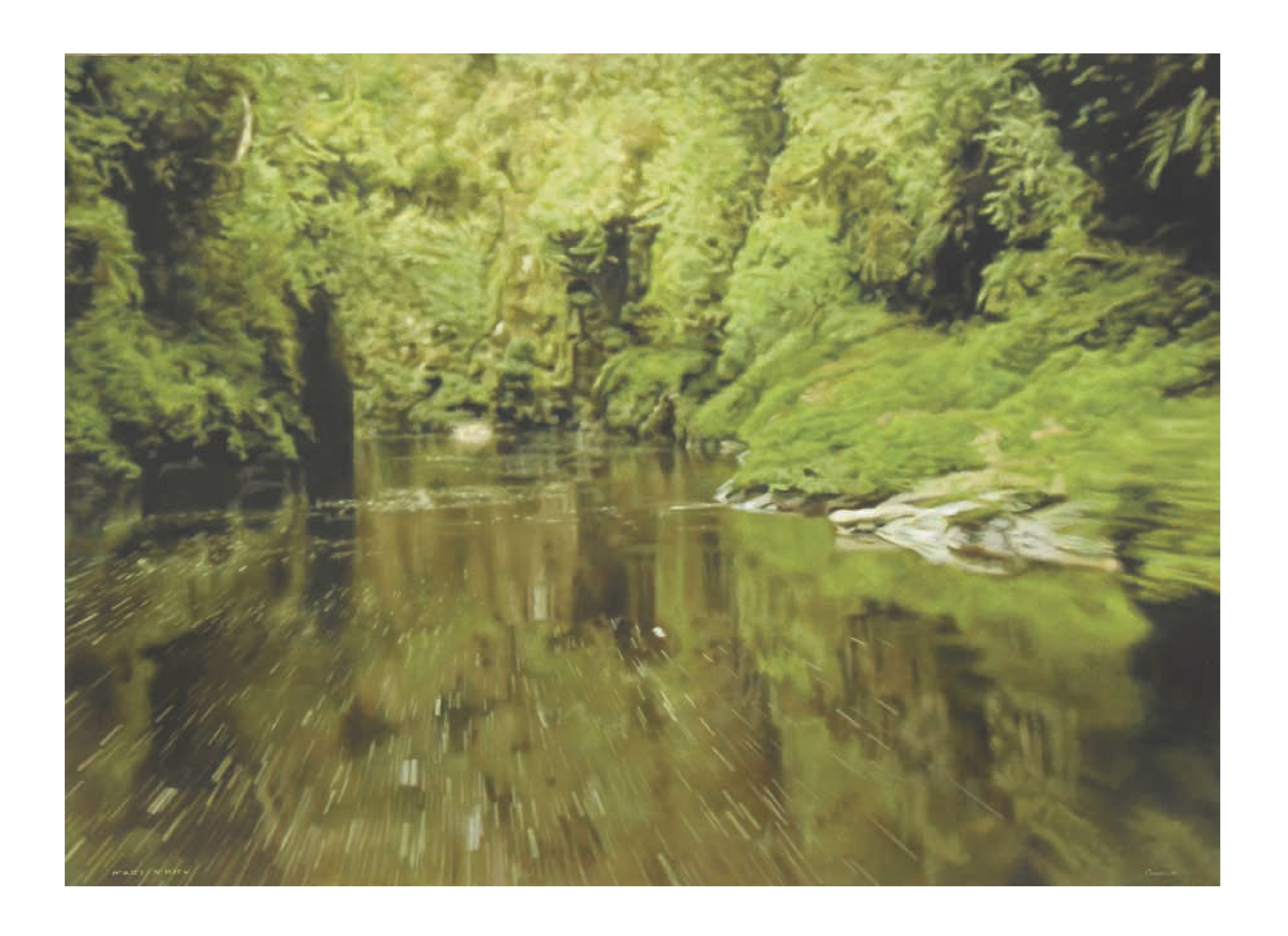
00º25.32’S–90º21.63’W. De la serie *COORDENADAS*, 2005, acrílico / lienzo, 146 x 250 cm



00º20.96'S–89º34.64'W. De la serie *COORDENADAS*, 2005, acrílico / lienzo, 74 x 147 cm



00º58.15'S–90º56.87'W. De la serie *COORDENADAS*, 2005, acrílico / lienzo, 112 x 244 cm



04º18,32’S–78º39,25’W. De la serie *COORDENADAS*, 2006, acrílico / lienzo, 124.5 x 172.7 cm



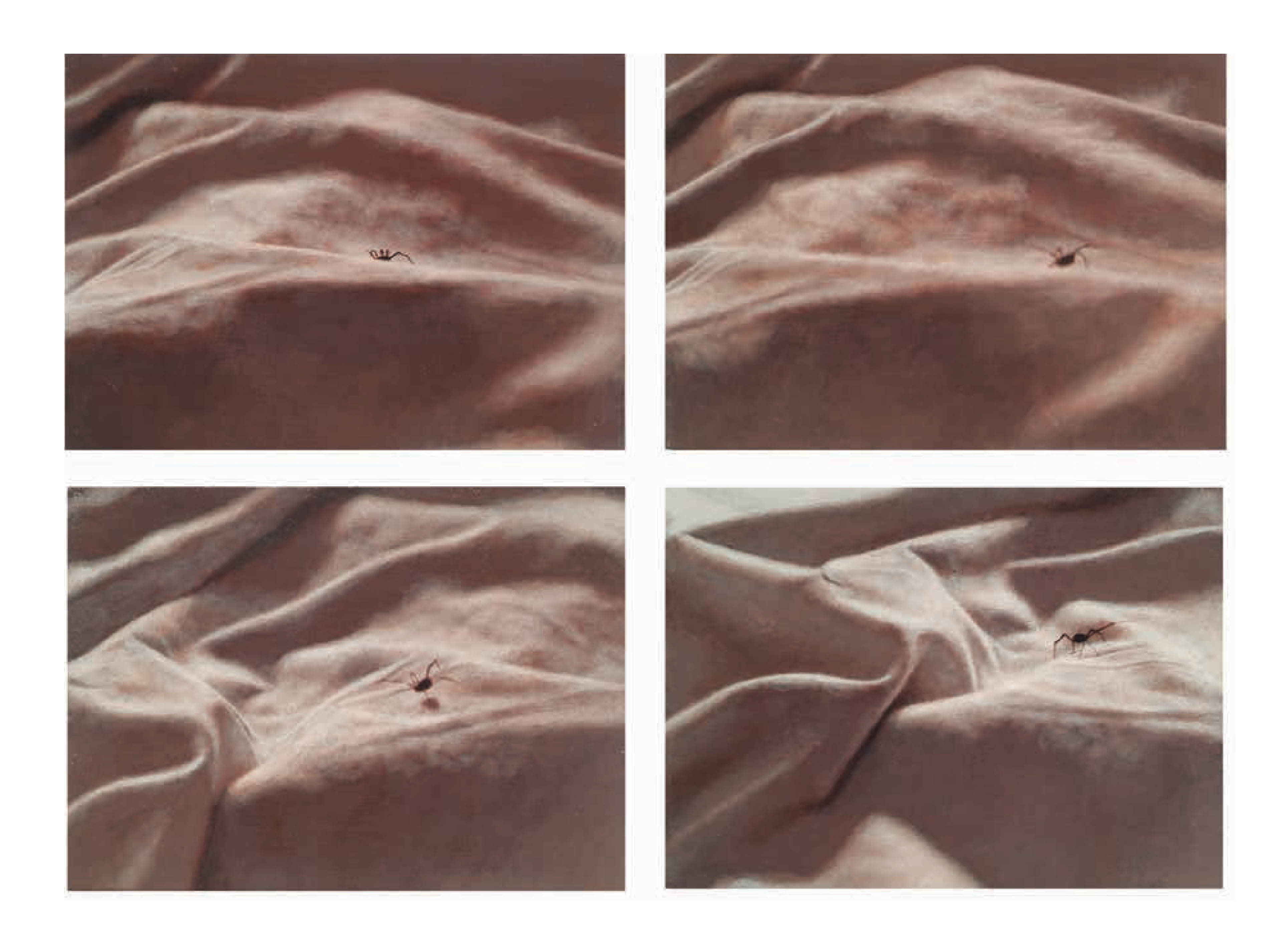
04º15.86'S–78º39.29'W. De la serie *COORDENADAS*, 2006, acrílico / lienzo, 113 x 190 cm



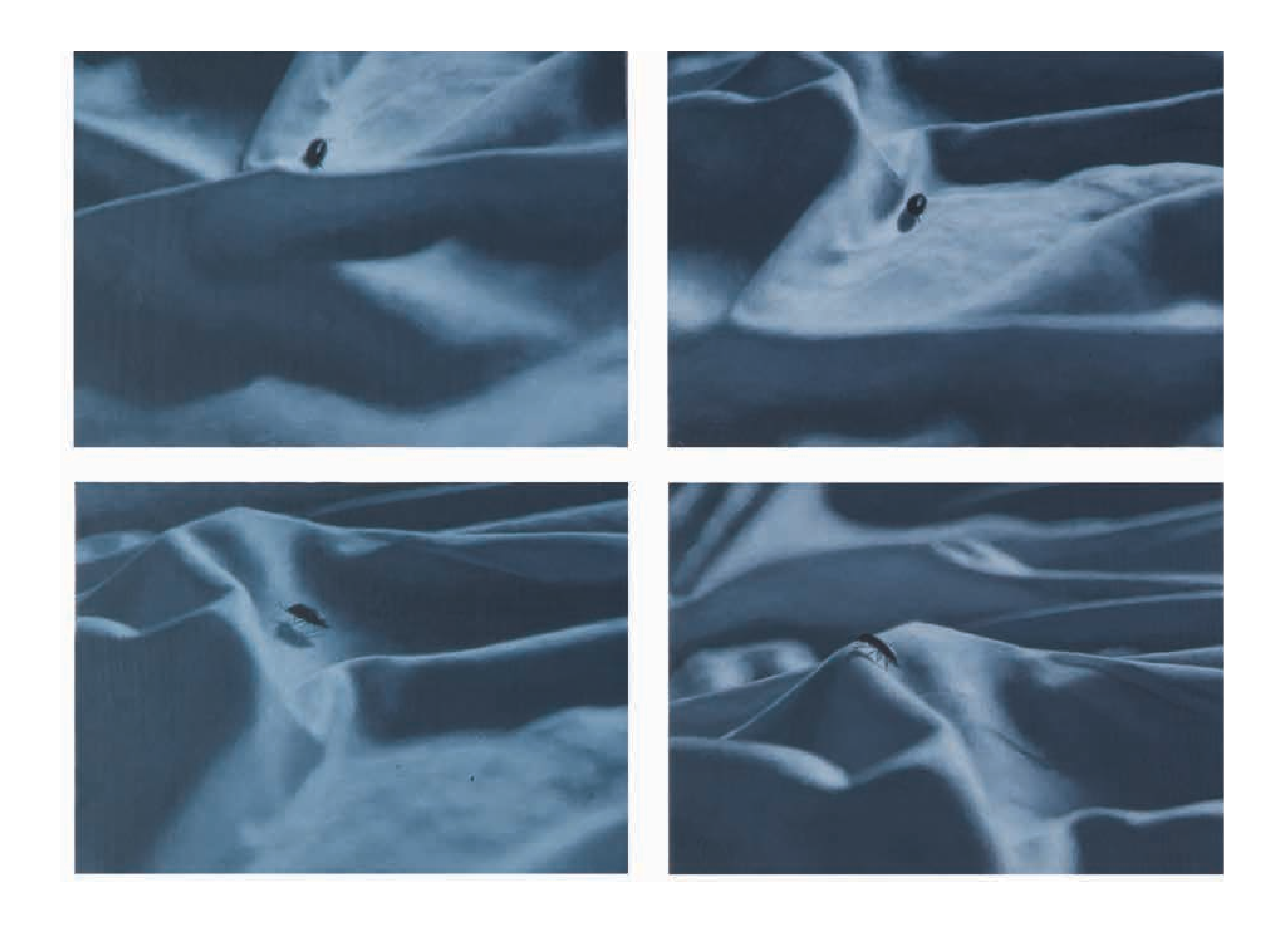
04° 19.78′ S–78° 39.26′ W. De la serie *COORDENADAS*, 2007, acrílico / lienzo, 74 x 147 cm



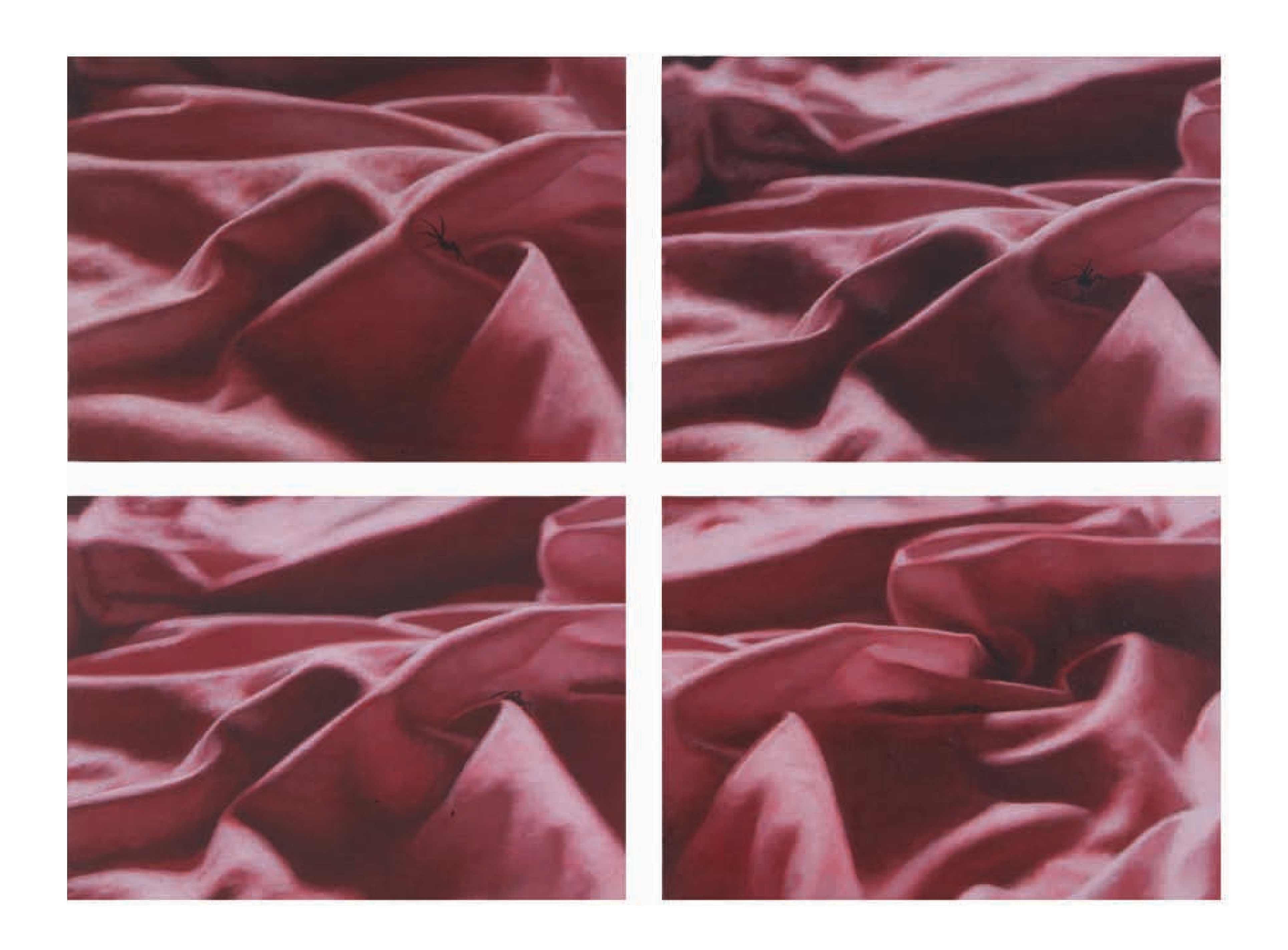
00° 46.37’S–89° 33.03’W. De la serie *COORDENADAS*, 2008, acrílico / lienzo, 146 x 250 cm



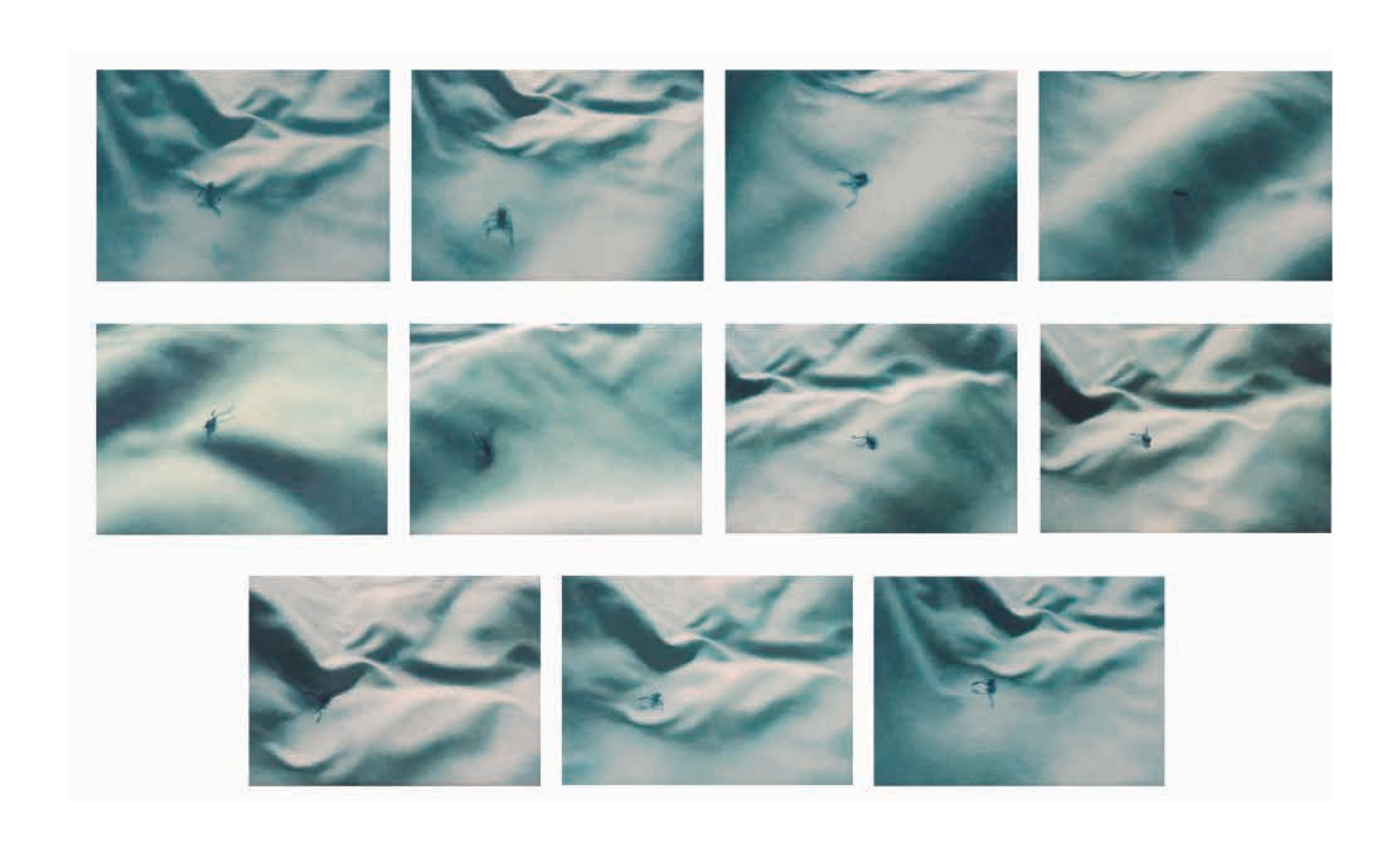
SÁBANA # 1, 2005, acrílico / madera, detalle de una secuencia de 18 cuadros de 13 x 18 cm c/u



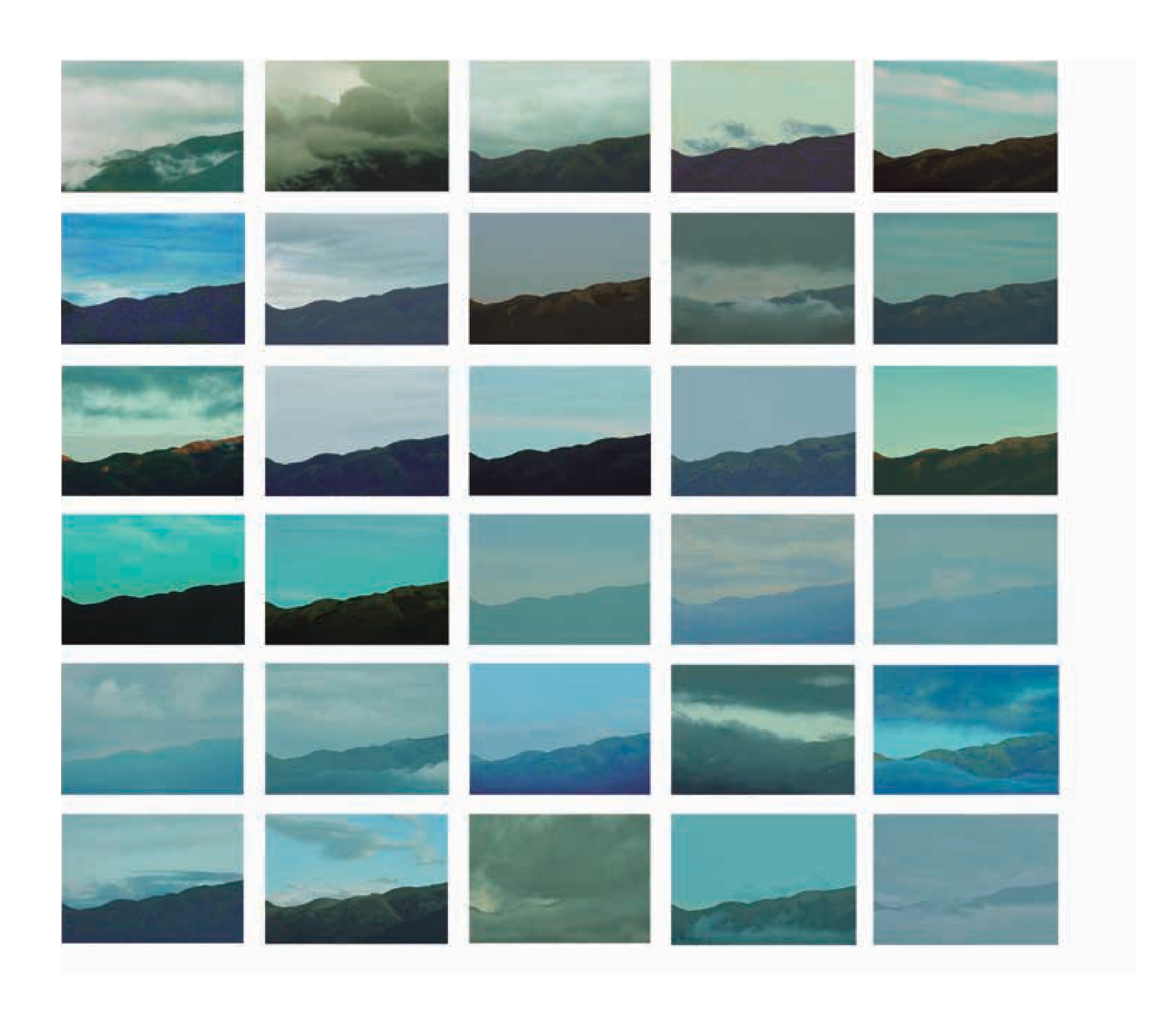
SÁBANA # 3, 2005, acrílico / madera, detalle de una secuencia de 8 cuadros de 13 x 18 cm c/u



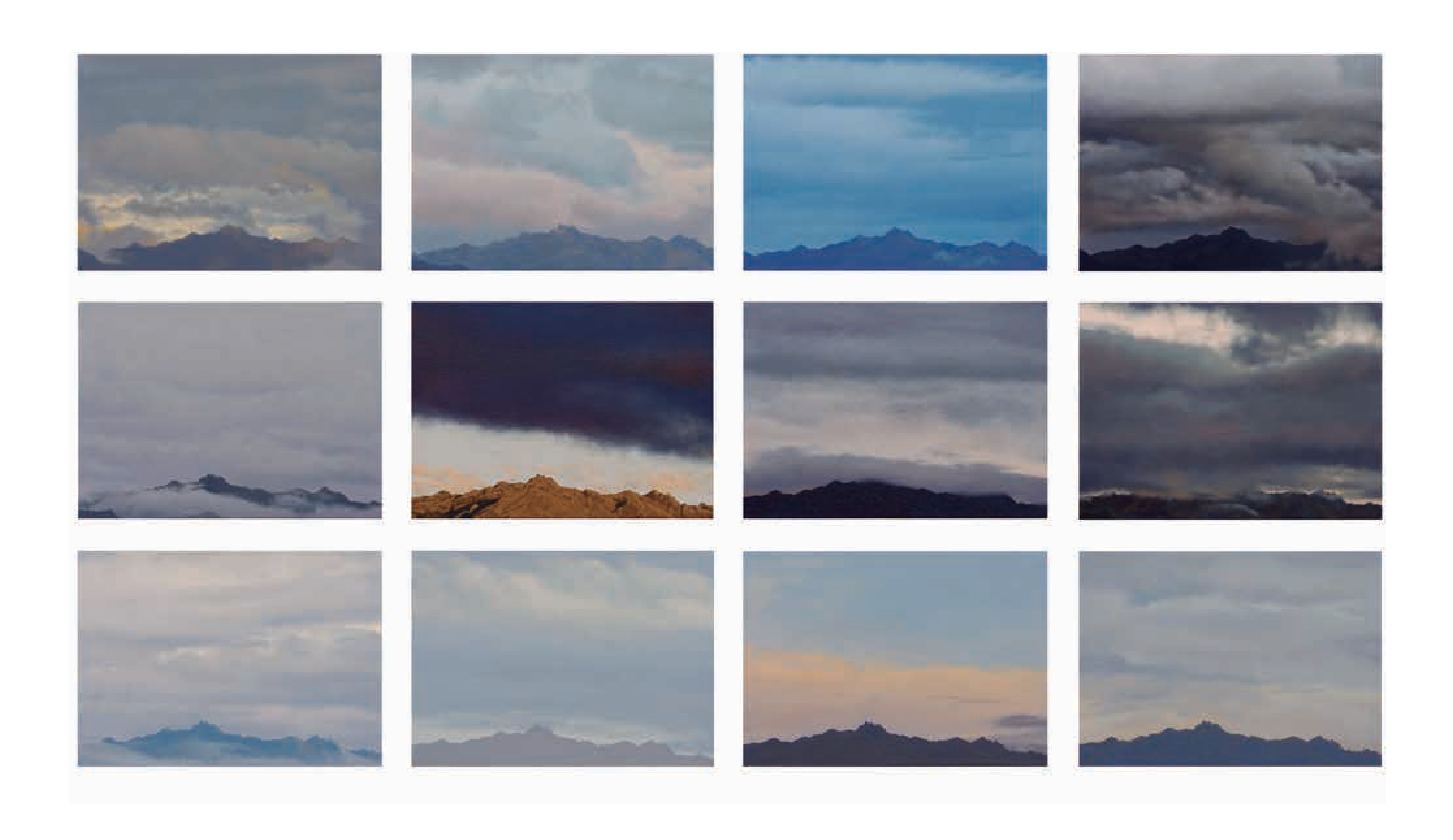
SÁBANA # 4, 2007, acrílico / madera, detalle de una secuencia de 7 cuadros de 13 x 18 cm c/u



SÁBANA # 8, 2006, acrílico / madera, secuencia de 11 cuadros de 13 x 18 cm c/u



6:00 AM, 2006, acrílico / lienzo, 30 cuadros de 25.4 x 35.6 cm c/u



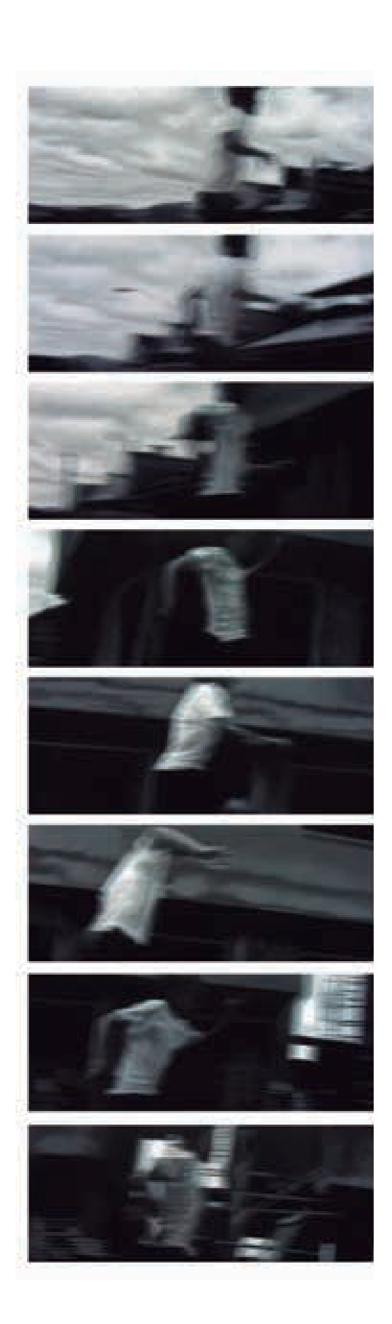
6:00 AM # 2, 2006, acrílico / lienzo, 12 cuadros de 25.4 x 35.6 cm c/u



FF # 1, 2006, acrílico / madera, secuencia de ocho cuadros de 21.4 x 8.5 cm c/u
FF # 1 (detalles)







FF # 2 (detalles)
FF # 2, 2006, acrílico / madera, secuencia de ocho cuadros de 21.4 x 8.5 cm c/u



FF # 3, 2006, acrílico / madera, secuencia de 8 cuadros de 21.4 x 8.5 cm c/u
FF # 3 (detalles)



FF # 4 (detalles)
FF # 4, 2006, acrílico / madera, secuencia de 8 cuadros de 21.4 x 8.5 cm c/u



ABISMO, 2006, acrílico / madera, 50 cuadros de 10 x 15 cm c/u






ABISMO (detalles)



DESIERTO, 2006, acrílico / madera, 50 cuadros de 10 x 15 cm c/u









DESIERTO (detalles)



MAR, 2006, acrílico / madera, 50 cuadros de 10 x 15 cm c/u

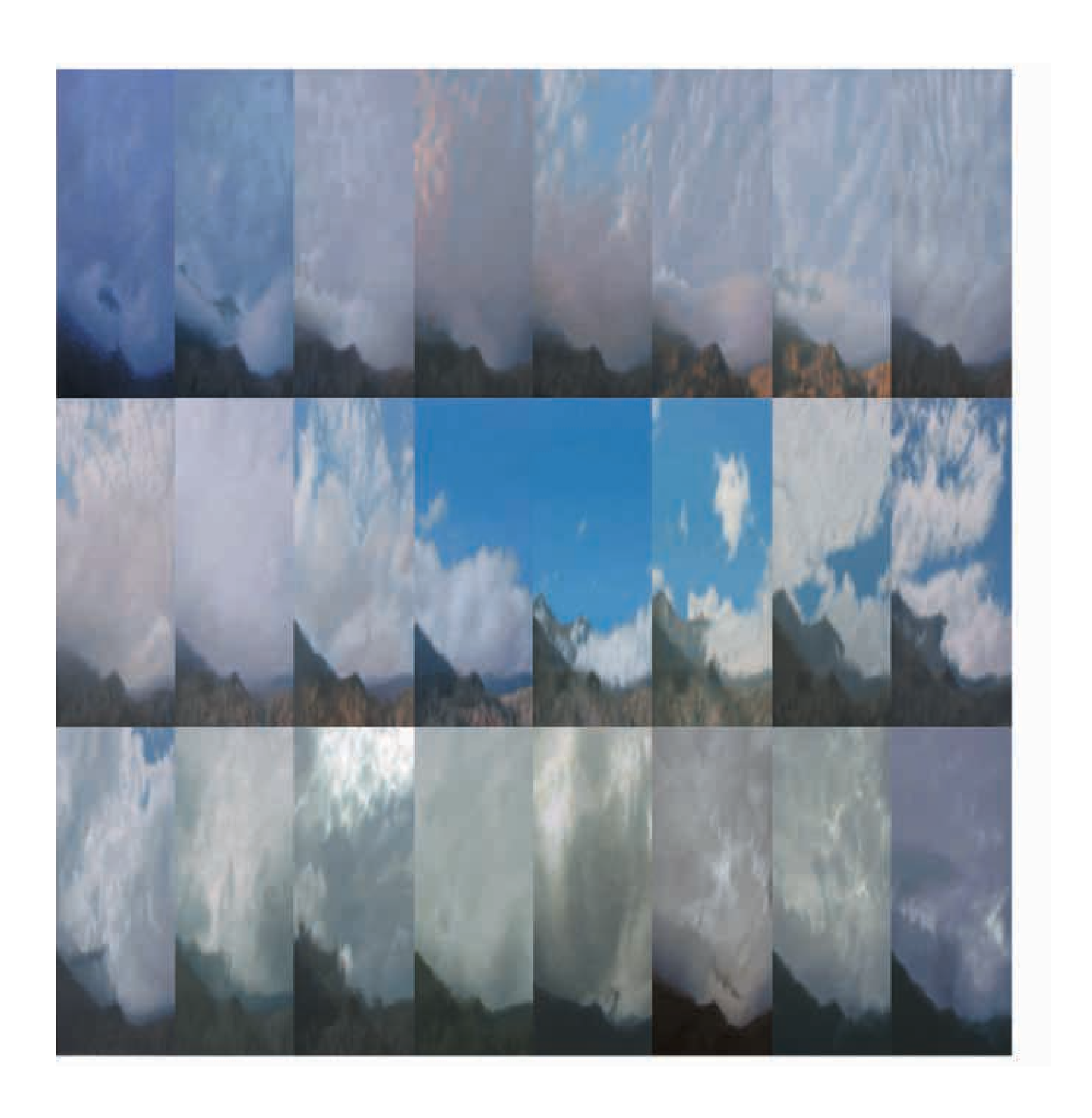




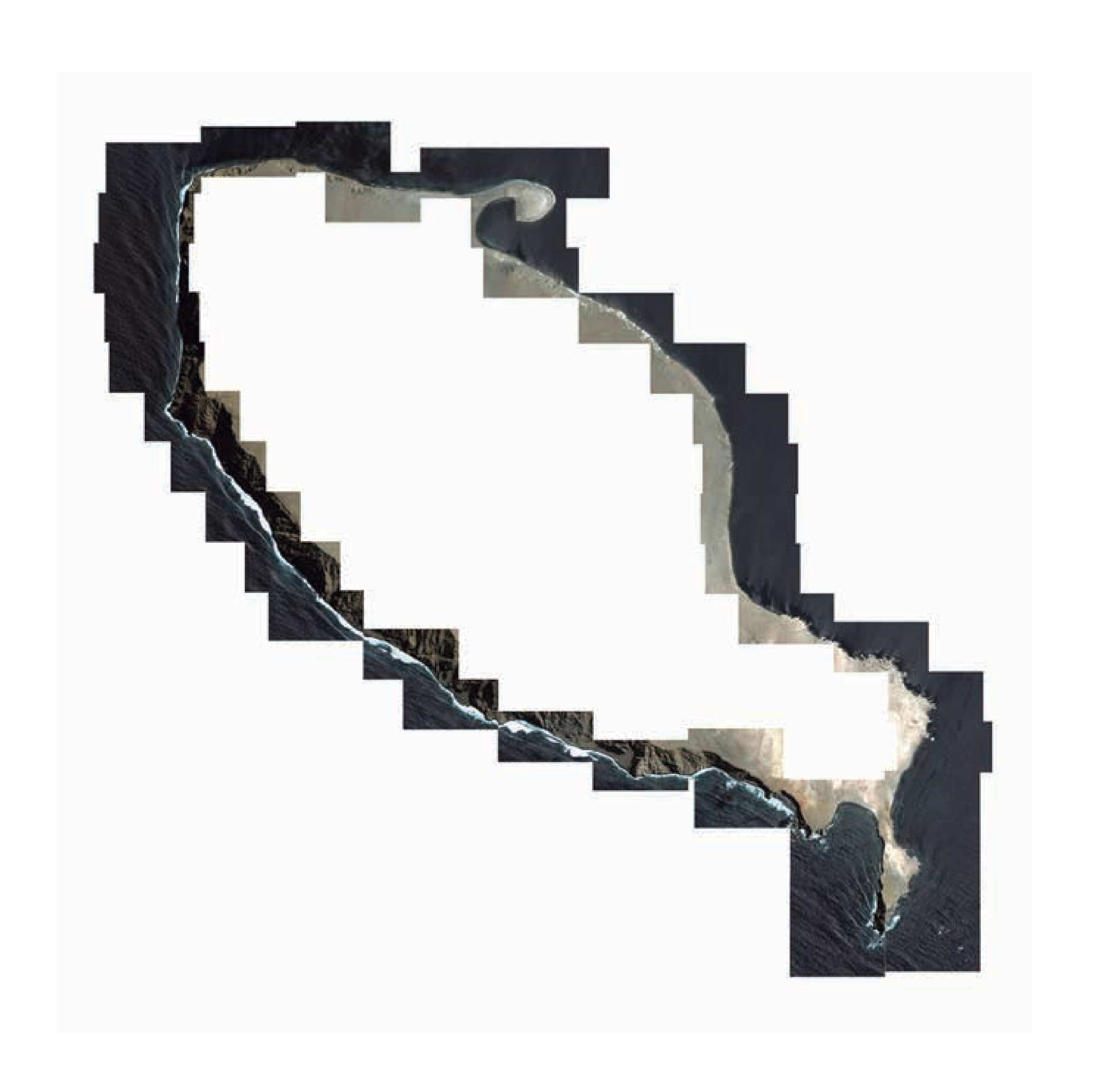




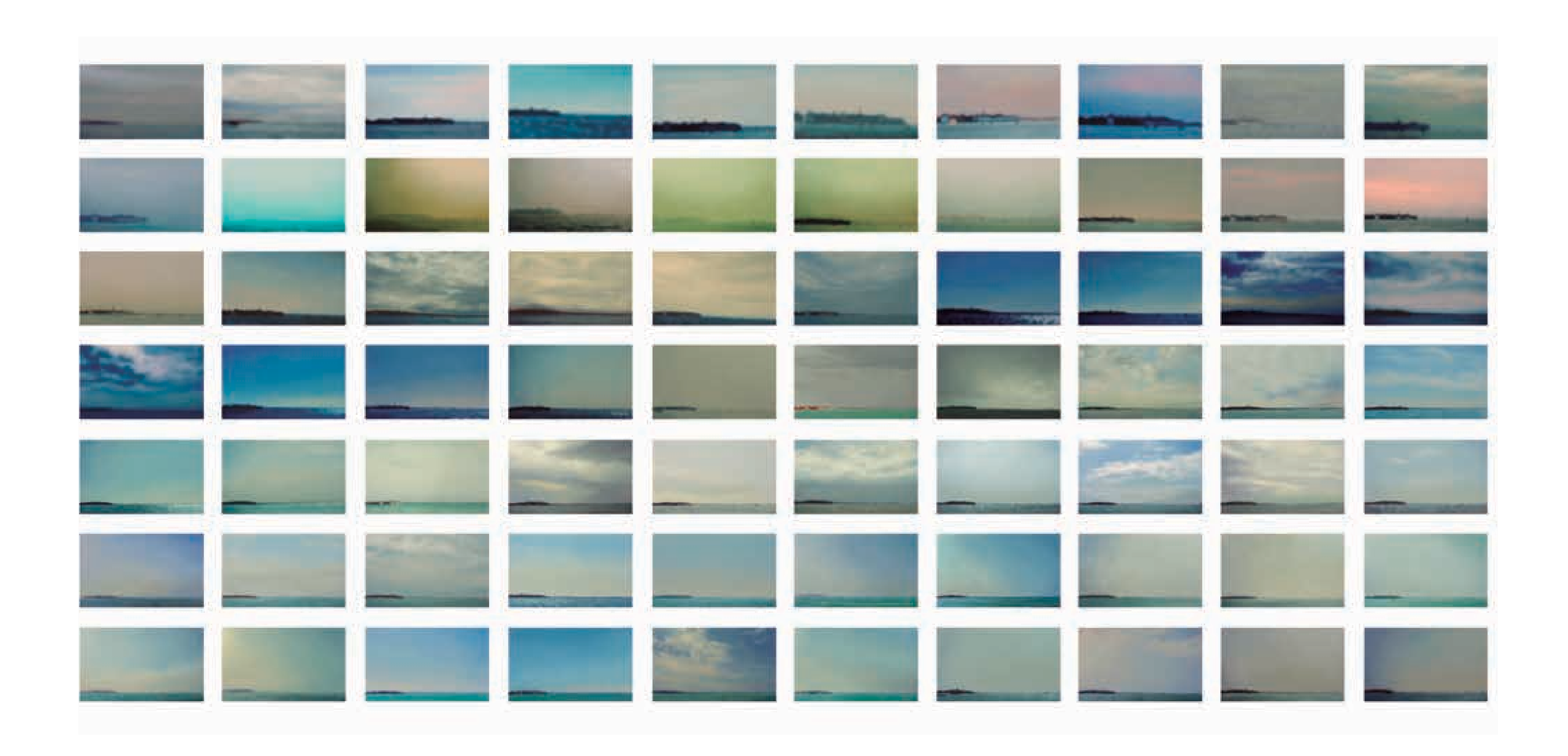
MAR (detalles)



AM-PM, 2007, acrílico / madera, 24 cuadros de 45 x 16.5 cm c/u, dimensión total 135 x 132 cm



ISLAS, 2007, acrílico / lienzo, 41 cuadros de 9.6 x 18 cm c/u, dimensión total 192 x 201 cm



ALLENDE, 2007, acrílico / lienzo, 70 cuadros de 36 x 60 cm c/u, dimensión total 312 x 690 cm



ALLENDE (detalles)



ALLENDE (detalles)





NOWHERE 1, 2008, acrílico / madera, 20 cuadros de 15 x 28 cm c/u y 20 cuadros de 10 x 15 cm c/u, dimensión total variable

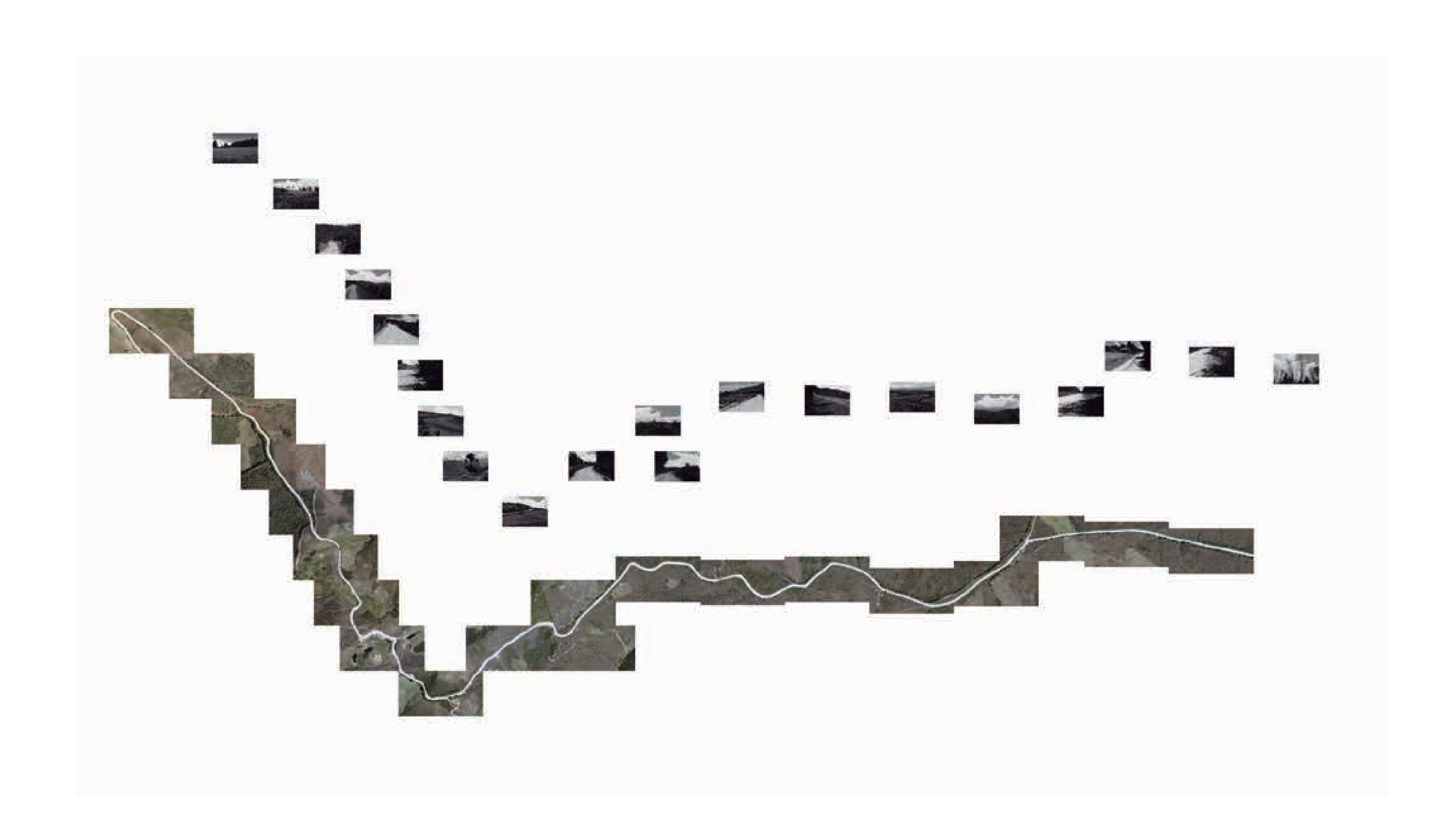




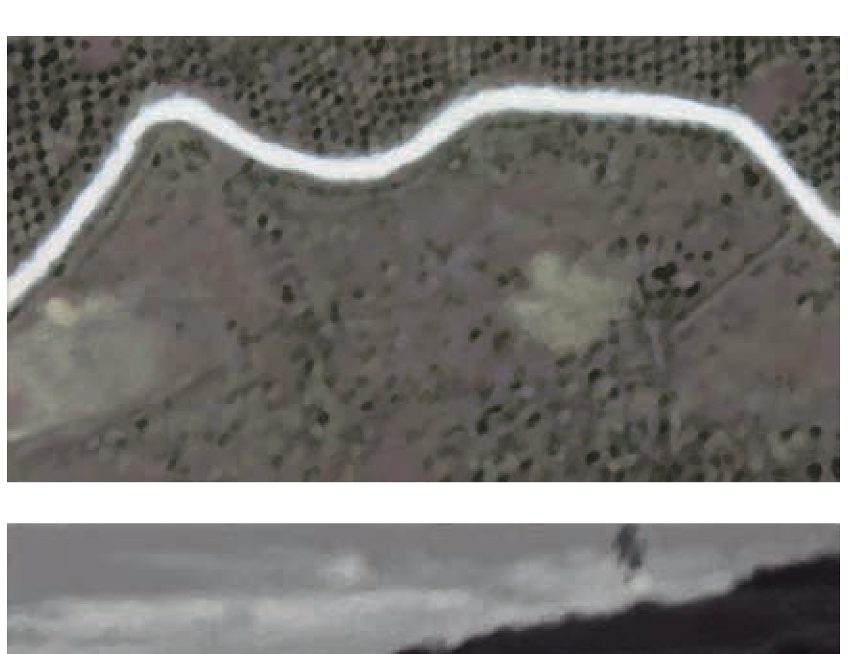




NOWHERE 1 (detalles)



NOWHERE 2, 2008, acrílico / madera, 20 cuadros de 15 x 28 cm c/u y 20 cuadros de 10 x 15 cm c/u, dimensión total variable









NOWHERE 2 (detalles)

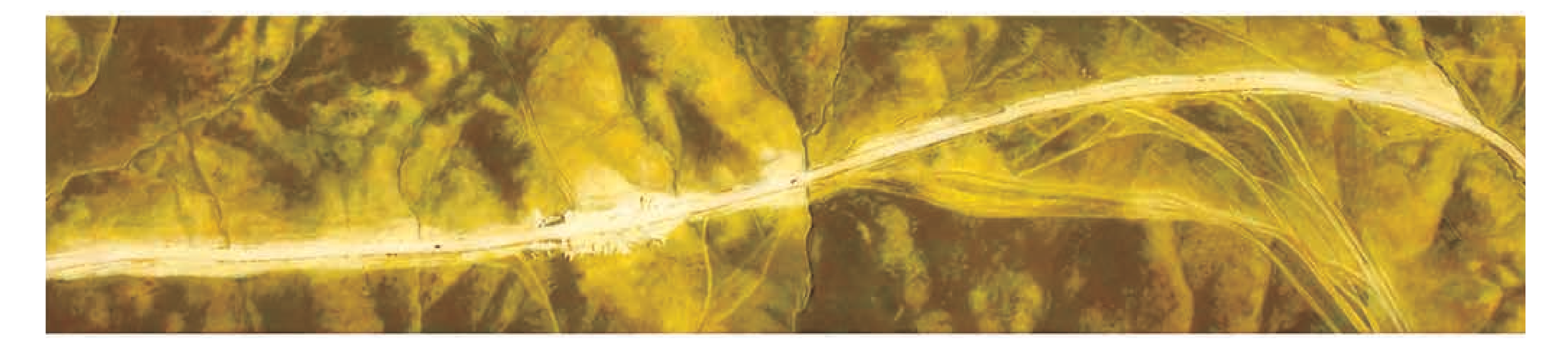


NOWHERE 3, 2008, acrílico / madera, 20 cuadros de 15 x 28 cm c/u y 20 cuadros de 10 x 15 cm c/u, dimensión total variable

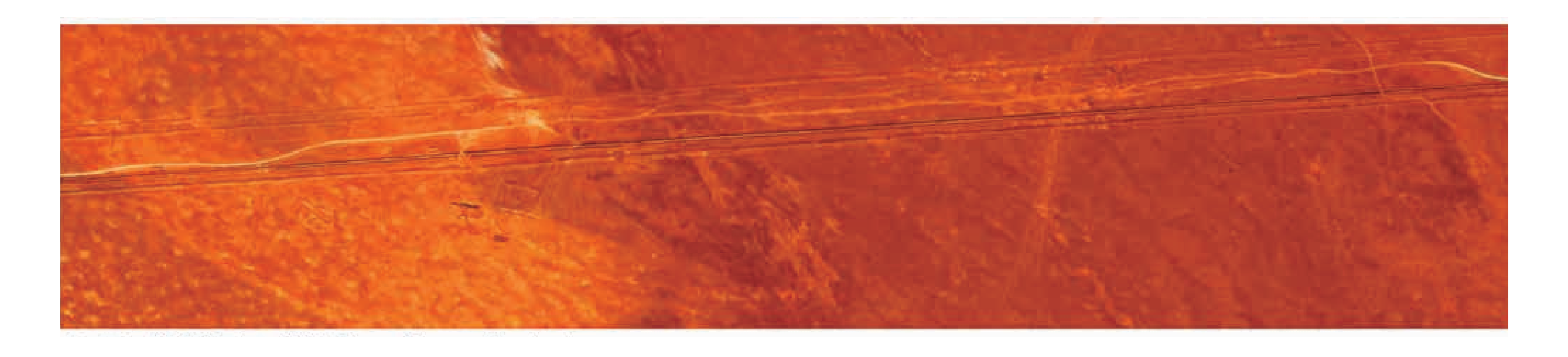


NOWHERE 6, 2008, acrílico / madera, 20 cuadros de 15 x 28 cm c/u y 20 cuadros de 10 x 15 cm c/u, dimensión total variable





ART AUTRE # 3. KANDAHAR, 2008, acrílico / madera, 15 x 70 cm
ART AUTRE # 4. QALAT, 2009, acrílico / madera, 15 x 70 cm





ART AUTRE # 7. SHIBIRGHAN, 2009, acrílico / madera, 18 x 85 cm
ART AUTRE # 8. MAYWAND, 2009, acrílico / madera, 18 x 85 cm



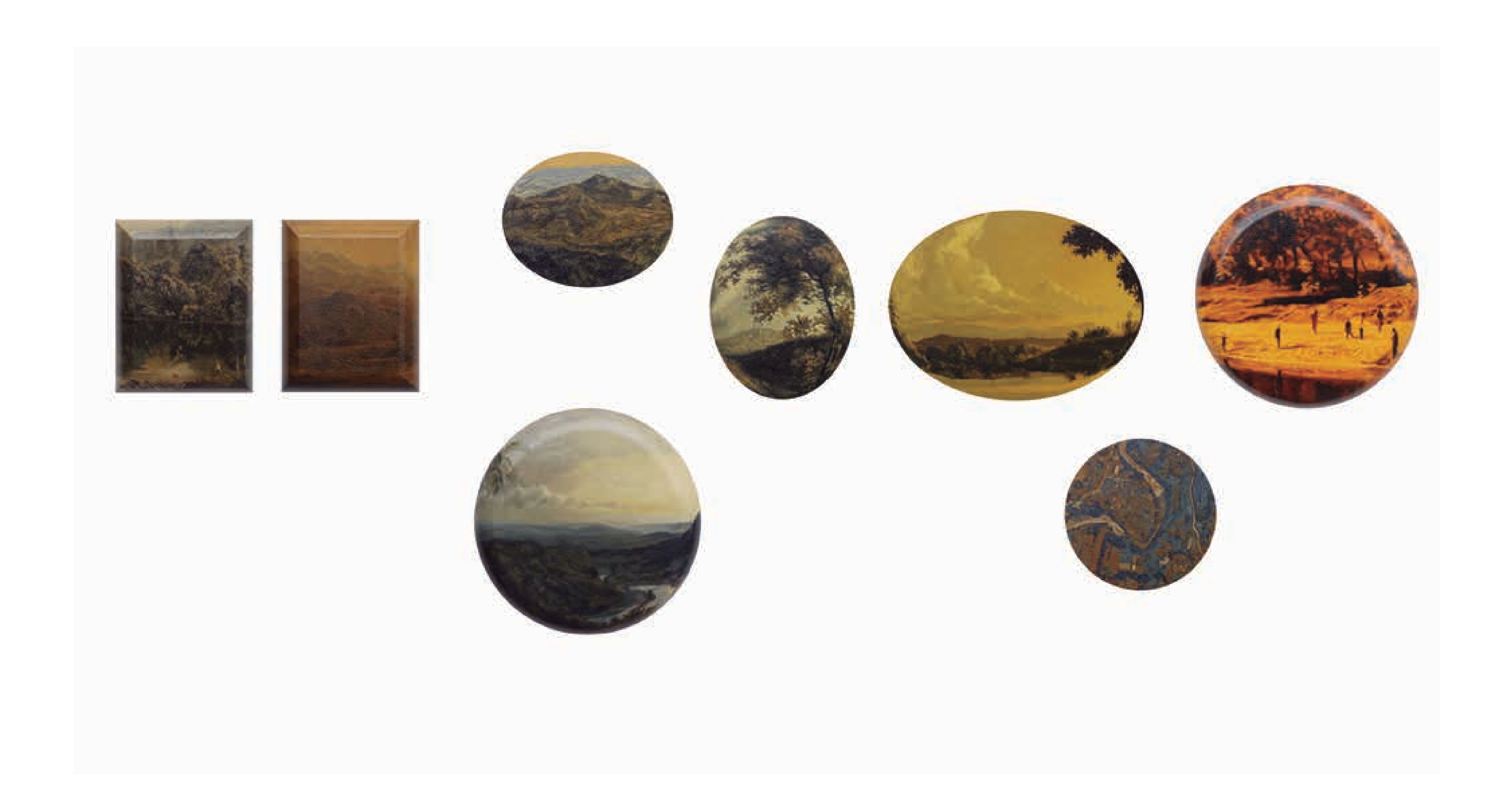
EL GORRO DEL OBISPO, 2009, acrílico / madera y piedra andesita, 86 x 339 cm





EL GORRO DEL OBISPO (detalles)





ESPEJO NEGRO, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 8 cuadros, dimensión total 85 x 175 cm



LEBENSRAUM # 1, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 82 x 150 cm



LEBENSRAUM # 2, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 82 x 150 cm



LEBENSRAUM # 3, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 82 x 150 cm



LEBENSRAUM # 4, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 70 x 110 cm



LEBENSRAUM # 7, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 96 x 120 cm



LEBENSRAUM # 11, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 30 cm diámetro



LEBENSRAUM # 14, 2010, óleo y acrílico / lienzo, 30 cm de diámetro



MI HABITACIÓN DA A UN VOLCÁN, 2010, hierro, texto en plotter y conexiones de agua, instalación *site specific* en tres patios de la casa Carrasco-Oña, Quito



MI HABITACIÓN DA A UN VOLCÁN, 2010, hierro, texto en plotter y conexiones de agua, instalación *site specific* en tres patios de la casa Carrasco-Oña, Quito



SUITE DEL COAN COAN. PRELUDIO, 2011, óleo y acrílico / lienzo, 162 x 152.5 cm



SUITE DEL COAN COAN. OPUS # 2, 2011, óleo y acrílico / lienzo, 120 x 120 cm



SUITE DEL COAN COAN. OPUS # 3, 2011, óleo y acrílico / lienzo, 97 x 120 cm



SUITE DEL COAN COAN. OPUS # 4, 2011, óleo y acrílico / lienzo, 100 x 208 cm



SUITE DEL COAN COAN. OPUS # 5, 2011, óleo y acrílico / lienzo , 170 x 107 cm



SUITE DEL COAN COAN. OPUS # 11, 2011, óleo y acrílico / lienzo, 120 x 120 cm



LAGO AGRIO-SOUR LAKE, 2012, óleo y acrílico / lienzo, 120 cuadros de 12 x 28 cm c/u









LAGO AGRIO-SOUR LAKE (detalles)









LAGO AGRIO-SOUR LAKE (detalles)


120



GOLEM # 1, 2012, acrílico / madera, 9 paneles de 15.6 x 21 cm c/u



GOLEM # 2, 2013, acrílico/ lienzo / madera, 6 paneles de 15.6 x 21 cm c/u



GOLEM # 3, 2013, acrílico / lienzo / madera, 21 x 28 cm



GOLEM # 4, 2013, acrílico / lienzo / madera, 21 x 28 cm



GOLEM # 5, 2013, acrílico / lienzo / madera, 21 x 28 cm



GOLEM # 11, 2013, acrílico / lienzo / madera, 21 x 28 cm


OBRAS EN PAPEL

ARTE DE ENTRETIEMPO

Cristóbal Zapata

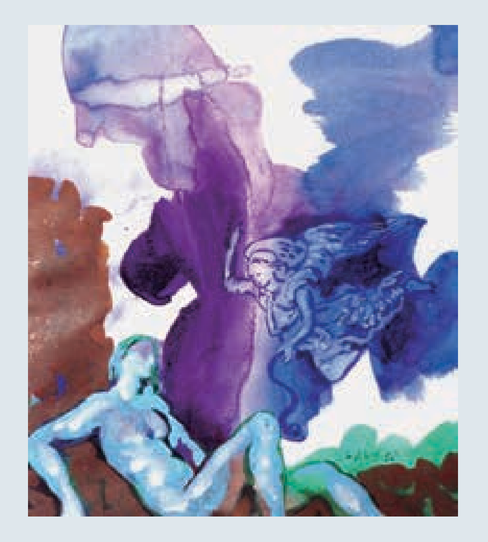
Si la pintura admite la enmienda, el remiendo o el palimpsesto en su ejecución; dada su impronta caligráfica, veloz, febril, la acuarela exige el dominio del pincel, el trazo rápido y certero que dibuja de un brochazo la luz y la sombra. No hay lugar para la tachadura o la corrección, todo acontece y se fija en el instante en que las cerdas iluminan el papel. Arte del vértigo y lo aleatorio, la acuarela participa del ímpetu de la *jam session*, donde la improvisación lleva la voz cantante.

Visiones oníricas, fantasías sexuales, transfiguraciones o desintegraciones de la naturaleza y de los objetos de su entorno –referencias que atisbamos entre los espejeos y las veladuras–, el delicioso y diverso conjunto de tintas y acuarelas que ha realizado Cardoso a lo largo de su trayectoria fracturan aquel tempo lento y dilatado que demanda su obra mayor, para habitar el furor y la ebriedad que impone el acuoso flujo de la tinta. En medio de las largas travesías y sus grandes ciclos paisajísticos, en ese tiempo muerto que en argot deportivo se conoce como "entretiempo", Cardoso explora otra motricidad, otra velocidad, otros universos; los territorios de su subjetividad.

A veces usados como dibujos preparatorios (bocetos), o integrados a sus pinturas a manera de *collages* (durante la época de los aerógrafos), la mayoría de estas obras son piezas autónomas, un mundo propio pleno de sugerencias que el espectador descubre y recompone.

Realizados para mantener despierta la mano, "para entrenar el instinto" –en palabras del artista–, estos ejercicios reiteran la pericia técnica de Cardoso, pero sobre todo hacen evidente –una vez más– la asombrosa acuidad de su mirada.

1



2

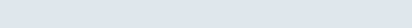




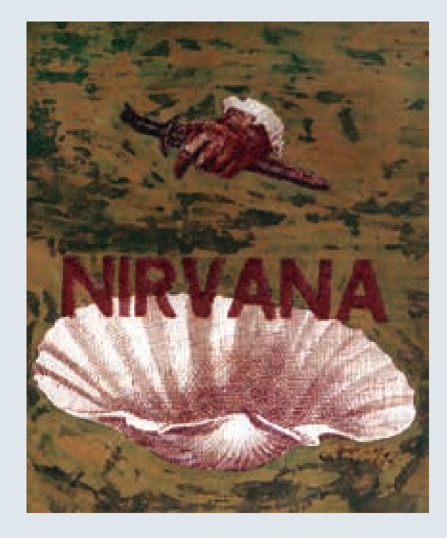
3



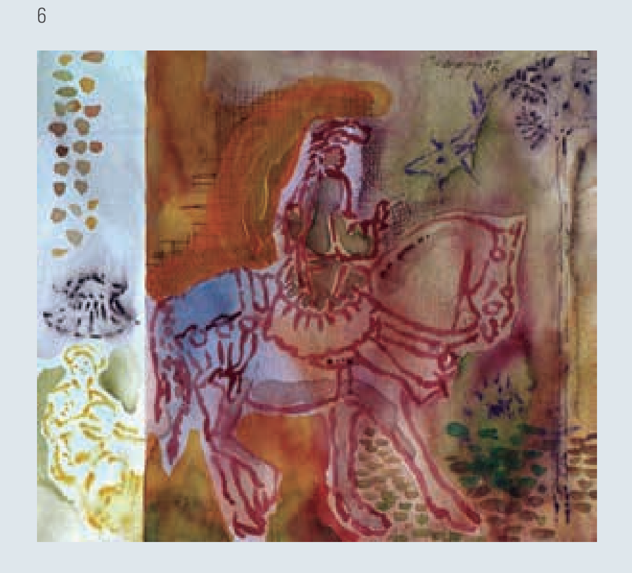
4



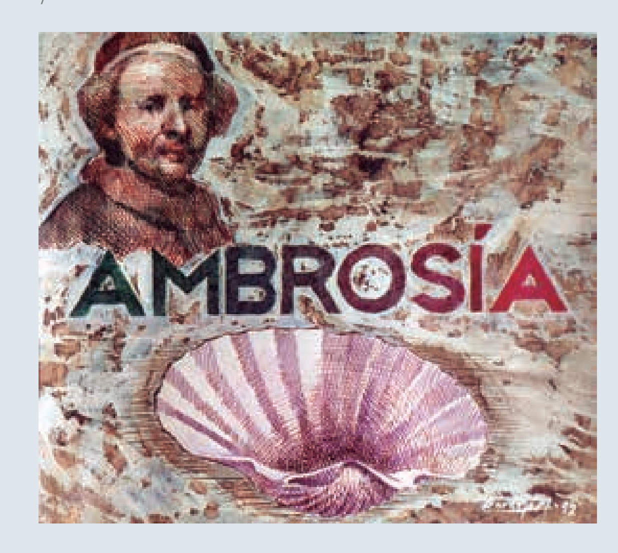
5

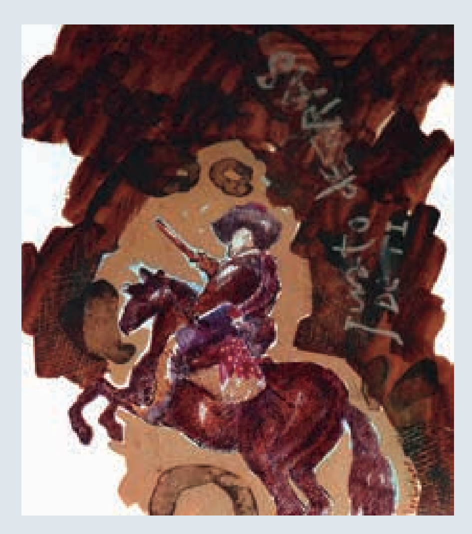


6

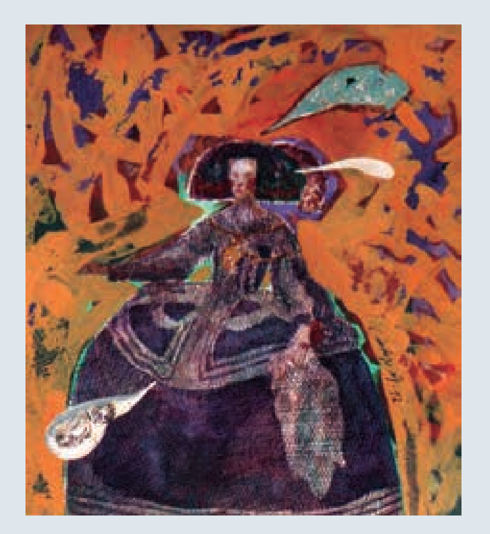


7





8



9



10

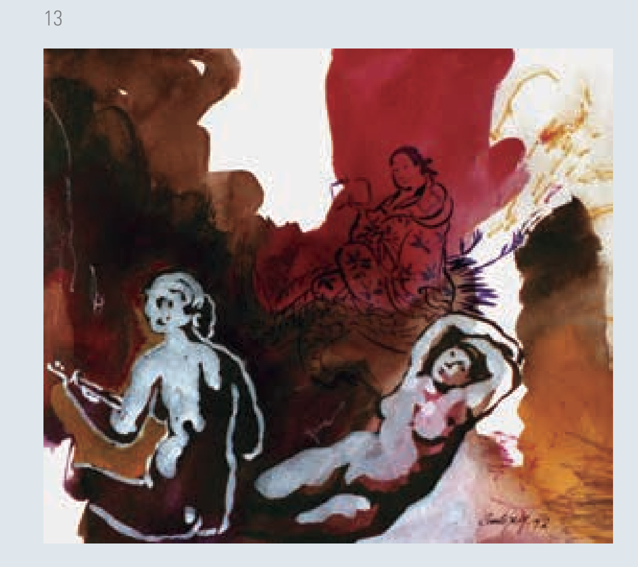
11



12



13

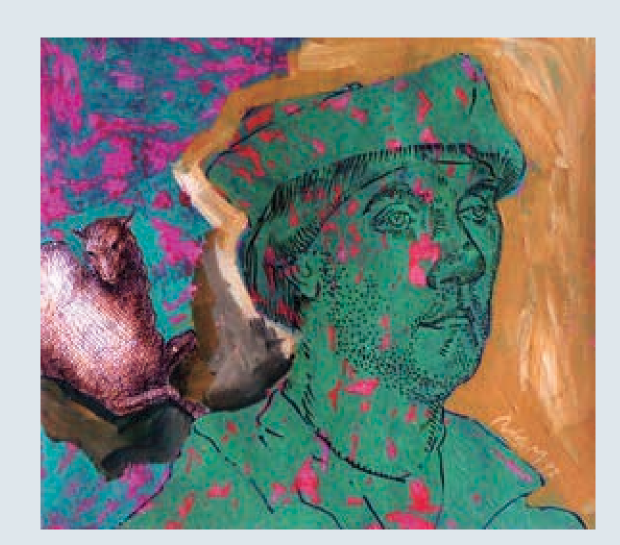




14

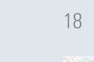


15



16

17



18







19



20

21



22





23

24



25





26

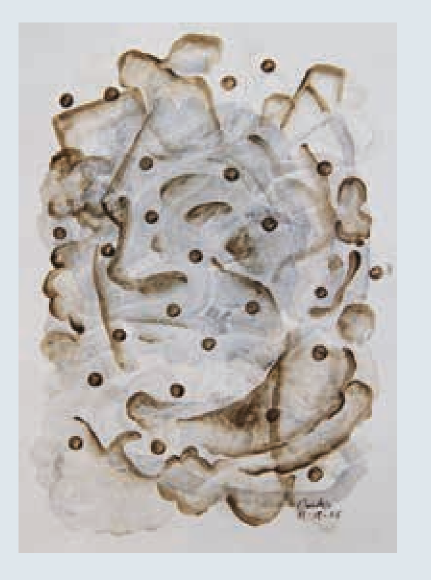


27

28



29



30





31



32



33

1. S/T, 1992, acrílico / papel, 23 x 20 cm

2. S/T, 1992, lápices acuarelables y tintas / papel, 20 x 23 cm

3. S/T, 1992, tintas y acrílico / papel, 20 x 23 cm

4. S/T, 1992, tintas / papel, 20 x 23 cm

5. NIRVANA, 1992, tintas y acrílico / papel, 23 x 20 cm

6. S/T, 1992, lápices acuarelables, tintas y acrílico / papel, 20 x 23 cm

7. AMBROSÍA, 1992 tintas y acrílico / papel, 20 x 23 cm

8. S/T, 1992, acrílico / papel, 23 x 20 cm

9. S/T, 1992, acrílico / papel, 23 x 20 cm

10. S/T, 1992, tintas y acrílico / papel, 20 x 23 cm

11. S/T, 1992, lápices acuarelables y acrílico / papel, 23 x 20 cm

12. S/T, 1992, lápices acuarelables y tintas / papel, 20 x 23 cm

13. 23. S/T, 1992, lápices acuarelables y tintas / papel, 20 x 23 cm

14. S/T, 1992, tintas y acrílico / papel, 23 x 20 cm

15. S/T, 1992, tintas y acrílico / papel, 20 x 23 cm

16. S/T, 1992, tintas y acrílico / papel, 20 x 23 cm

17. S/T , 1995
tinta y acrílico / papel, 47 x 62 cm

18. S/T, 1995
acrílico / papel, 32 x 30 cm

19. S/T, 1995
acrílico / papel, 28 x 26.5 cm

20. S/T , 1995, acrílico / papel, 47 x 62 cm

21. ESCUCHANDO SUFRIDAMENTE ,1997
tinta / papel, 28 x 24 cm

22. VIGOROSA ACCIÓN POR VOLVER A MIS CABALES, 1997
lápices de color y tinta / papel, 25 x 40 cm

23. TODO LO QUE ES MÍO, 1997
tinta / papel, 18 x 50 cm

24. CENTRO DE MESA BUSCANDO NOTORIEDAD, 1997,
lápices acuarelables y tinta / papel, 26 x 29 cm

25. El MAL PILOTO, 1997
tinta / papel, 25 x 40 cm

26. FLOR DE VELADOR, 1997
lápices acuarelables y tinta / papel, 25 x 25 cm

27. SOFÁ Y BANQUETE, 1997
tinta / papel, 50 x 32 cm

28. S/T. 2001, tintas y grafito / papel, 30,3 x 34,5 cm

29. S/T, 2005, acrílico / papel, 21 x 14,7 cm

30. S/T, 2005, acrílico / papel, 21 x 14,7 cm

31. S/T, 2011, tinta / papel, 32,5 x 25 cm

32. VISIÓN DE LA HIGUERA # 3, 2012, tintas / papel, 32,5 x 25 cm

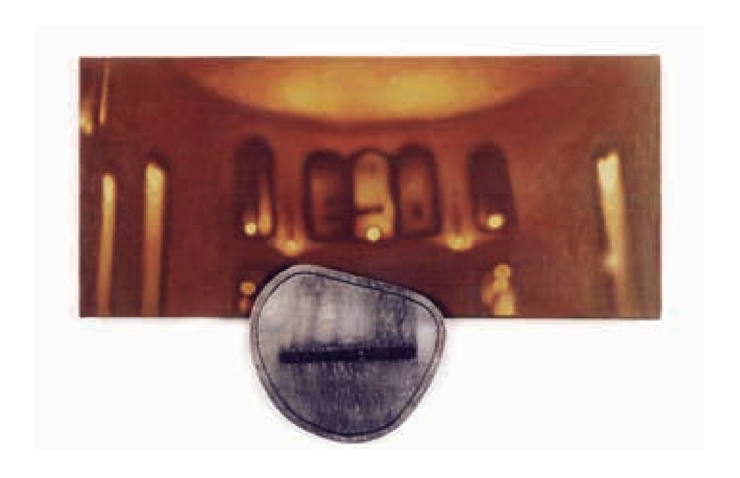
33. VISIÓN DE LA HIGUERA # 4, 2012, tintas / papel, 32,5 x 25 cm



¿CÓMO LLEGUÉ HASTA AQUÍ?, 1997, tintas / papel, 50 x 25 cm



ANTOLOGÍA DE TEXTOS CRÍTICOS





TEORÍA PARA DEVOLVER UN PEZ AL AGUA
1999
Acrílico / lienzo y panel de hierro galvanizado con tipos de imprenta
Dimensión total 38 x 55 cm

TEORÍA PARA QUE ME GUSTE LA BERENJENA
1999
acrílico / lienzo y panel de hierro con tipos de imprenta.
Dimensión total 38 x 55 cm

LOS ABISMOS DE LA PIEL

Cristóbal Zapata

Porque la piel proviene de
muy lejos: viene del alma.
CÉSAR DÁVILA ANDRADE

0. A fines de los noventa, en vísperas del colapso financiero y del consiguiente agravamiento de nuestra endemia social, un grupo de artistas nacidos entre el 60 y el 65 –varios de los cuales habían dominado la escena plástica ecuatoriana durante aquella década–, luego de un replanteo radical de su propia trayectoria, tras una rotunda depuración formal y simbólica de su obra, empiezan a transformar drásticamente ese escenario –con el previsible silencio de la crítica nativa, y el desacomodo del público más conservador.

¿En qué consiste esta transformación? Hay, por un lado, un movimiento centrífugo o de extroversión verificable en la mayoría de ellos. Estos pintores abandonan ese diálogo solipsista con la técnica y consigo mismos, con las formas puras de la pintura –la abstracción, por ejemplo–, para mirar el entorno, ese mundo que fuera de sus talleres y de su imaginario parecía desmoronarse. En un gesto que acusa su filiación posmoderna, salen a la realidad provistos de un *instrumental topográfico* –ya no más con los *utensilios arqueológicos*, que inevitablemente conducían a dos o tres cenefas precolombinas–, para entregarse al arte de describir y delinear detalladamente la superficie del terreno que habitan, para observar las particularidades de su configuración, de aquellas que necesitamos resaltar para que nos escuchen y vean, para participar del diálogo global. Uso crítico de la pintura: al lucimiento visual de la obra se privilegia el cuestionamiento implacable, corrosivo –por vía del humor y la ironía– de nuestro tejido sociocultural.

Por otro lado, en artistas como Pablo Cardoso, Patricio Ponce o Jorge Velarde, se produce un refinamiento de los discursos introspectivos –un movimiento centrípeto o de introversión–, se abocan a un proceso de sofisticación simbólica y representativa para referir la memoria personal, su interioridad afectiva, psíquica. Son, con frecuencia, construcciones autobiográficas –y por ende ficticias, como es toda elaboración autobiográfica–, que pueden desencadenar en la autoironía.

Unos y otros, obligados a sintonizar con las demandas del arte contemporáneo, y con la nueva sensibilidad y visualidad que tanto éstas como los media y la publicidad acarrean, ponen al día su trabajo. Unos y otros, sin descuidar el pacto emocional con el público, reclaman una mayor complicidad y competencia de éste. Ahora el espectador está obligado a romper sus malos hábitos visuales, a poner en crisis los valores tradicionales y académicos con los que se mira y juzga la obra de arte –belleza, color, composición, destreza dibujística, legibilidad, mensaje, etcétera–, a poner en juego, simultáneamente, su intelecto y su intuición; a movilizar todos sus saberes y su información –su conocimiento de la historia, de la sociedad, de la política, del arte, e incluso de algunas disciplinas esotéricas o gnósticas. Así, el gran arte de nuestros días –el arte de ruptura y desafío– trafica y negocia sus sentidos en una especie de mercado negro de los significados, donde el espectador debe aprender





BLIND I (detalle)
2001
Acrílico / lienzo
80 x 80 cm

BLIND II (detalle)
2001
Acrílico / lienzo
80 x 80 cm

a transar, a negociar con los sentidos propuestos para hacer suya la obra en disputa, en exhibición.

1. A más de quince años de su debut artístico, la trayectoria de Pablo Cardoso aparece ante nosotros como una paciente, rigurosa y apasionada captura de los materiales, las técnicas, los significados, y las formas de representación que estos significados adquieren en el conjunto de su obra. Una obra que, sin quebrantar su coherencia interna, sin resentir jamás su secreta continuidad, periódicamente mudará su piel, su apariencia, en virtud de sus íntimas necesidades de renovación expresiva.

Antes que crear, el pintor junta, captura fuerzas, ha dicho Deleuze, dando así una apertura mágica a la producción simbólica[1]. Si hacemos un recorrido por su obra, veremos que el taller de Cardoso participa del laboratorio de un alquimista –ceras, carbón, hierro, cobre, plomo, filtros de café, moscas, y hace poco huevos de gallina, son algunos de los elementos con los que ha trabado un diálogo fructífero y entrañable–, como del escenario de un ilusionista –desde los tiempos iniciales de su prolija aplicación al aerógrafo y sus sugestivos *trompe l'oeils*, hasta su reciente maestría en los efectos visuales–, y en tanto conjura males, cicatrices, traumas, su taller participa también del santuario del chamán: en su trabajo se opera una sutil, prodigiosa *traumaturgia* –neologismo que propongo para nombrar al arte de hacer pasar o desplazar el trauma.

Apoderado de los elementos de la naturaleza, de sus furias y sus fuerzas, Cardoso deviene alquimista, brujo, *traumaturgo*; pero también, por la inteligencia de su visión, de su visualización de lo mirado –de aquello que transforma en objeto artístico tras un arduo proceso de deconstrucción y análisis, luego de hacerlo pasar por una serie de filtros digitales y artesanales–, Cardoso deviene un poeta y pensador de la imagen, esto es, un artista plenamente contemporáneo.

Ligado al problema de la *captura de las fuerzas*, en su estudio sobre el pintor Francis Bacon, Deleuze detecta el problema de la *descomposición y recomposicióde los efectos:* "por ejemplo, la descomposición y recomposición de la profundidad en la pintura del Renacimiento, la descomposición y recomposición de los colores en el impresionismo, la descomposición y recomposición del movimiento en el cubismo". A propósito de Cardoso arriesgo una vuelta de tuerca al repertorio deleuziano: *la descomposición y recomposición de la imagen.*

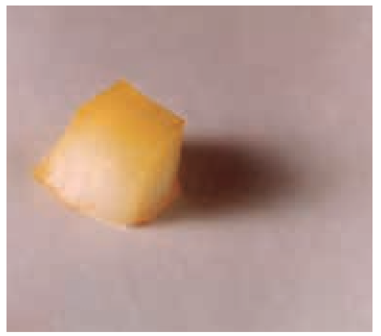
Si miramos su obra más reciente, cuando empieza a echar mano de la fotografía, los *stills* sacados de la televisión y el ordenador como médiums, veremos hasta qué punto, en su afán por reconvertir simbólicamente los objetos de su pintura, Cardoso descompone la imagen matriz, pervierte una y otra vez el modelo –desenfoca la lente de la cámara; distorsiona, manipula digitalmente la imagen fotográfica– hasta transfigurarlo, hasta ponerlo en forma para su trasvase pictórico, para su recomposición final –donde operará un gesto adicional de perversión. Un *tour de force* icónico que le conducirá a hacer del original un puro simulacro, una pura simulación.

Así, los cuadros de su ciclo "teorético" *(Teoría para me guste la berenjena, Teoría para desprenderme de toda pretensión, Teoría para devolver un pez al agua, Teoría para ocupar una vacante)*, como sus notables *Interior verde y Blind*, alcanzan un carácter escenográfico –un teatro de luces y sombras– que hacen del lienzo el espacio de las metamorfosis, de las velaciones y revelaciones, de las apariciones y desapariciones. Ante ellos tenemos la sensación de que lo pintado pugna por su constitución: todo está en trance de adquirir su ser: haciéndose, rehaciéndose, deshaciéndose; como si las figuras duplicaran este momento de transición, este pasaje crítico de la historia. Nada está hecho, nada está fijado, un subrepticio movimiento anima las formas. Ni las planchas metálicas montadas en los bordes inferiores consiguen atenuar su voluntad delicuescente, su dimensión espectral, fantasmagórica.

Como en tantas otras ocasiones, en este caso los títulos son una pura provocación, un divertimento surrealista. Detrás de su postulación "teórica" –de su pseudoteorización– sólo hay una teoría poética de la percepción: que la retina configure lo entrevisto, lo difuso; que lo construya, que lo invente; que vuelva a ver lo mirado para verlo mejor, para encarnarlo y habitarlo, y algo más: frente a la insustancial y obscena transparencia de las imágenes que prodigan los media, restituir a éstas su opacidad y compacidad esenciales, su misterio, su plenitud, su belleza primigenia, su aura.

1. Lo dice en su libro *Francis Bacon. Logique de la sensation*, publicado en 1981 (para este texto uso la versión al español realizada por el poeta cuencano Galo Alfredo Torres a fines de los noventa, aún inédita). Pero mucho antes, en un hermoso ensayo dedicado a Rufino Tamayo, fechado el 11 de abril de 1968, en Delhi, Octavio Paz escribe: "…el cuadro no es una representación ni un conjunto de signos: es una constelación de fuerzas". ("Transfiguraciones", en *Los privilegios de la vista. Arte de México. 2. Arte del siglo XX*, México, FCE, 1987, p. 143).






HUEVO I y *HUEVO II*
2001
Clara de huevo cocida
Dimensiones variables

Aunque en algunas oportunidades los títulos funcionen como señales de lectura –vale decir, del tránsito interpretativo–, operan a modo de pistas falsas. Mientras la señalética urbana que rige el tráfico peatonal y vehicular es por vocación denotativa, en Cardoso la elección de los títulos está determinada por una voluntad connotativa: se trata, ante todo, de elevar el voltaje semántico de las obras, de provocar la explosión asociativa, fictiva y afectiva en el espectador. Si antes sus títulos eran un puro despiste lúdico (*De cómo cumplir con un encargo* llamó a un cuadro del 96 donde no había ninguna instrucción para realizar encargos), con el tiempo parece meditar más los nombres, conceder más importancia a las palabras, ya sea por su poder poético, por su capacidad para suscitar sentidos (*Yacer de pie o Yacer sedes),* o por su potencia sonora, por su textura fónica (*Botticelli*, uno de sus polípticos recientes, es como título una pura insinuación musical: nada en esta obra nos remite al pintor florentino, apenas la manta sobre la que yace la figura del cuadro central puede recordarnos, vagamente, el vestido floreado de uno de los personajes de *La primavera*). Otras veces, sonido y sentido convergen, así en *Blind I* y *Blind II*, que nos hacen pensar en la brillante metáfora de la ceguera como percepción blanca, lechosa de la realidad, frente al tópico de las tinieblas, propuesta por José Saramago en su novela *Ensayo sobre la ceguera.*

"Me gusta titular porque es más un equívoco, aunque de alta precisión. Y cuando uno está confuso, sólo hay que acudir a Shakespeare, él siempre resuelve", ha confesado Cildo Meireles. En esencia, "el método bautismal" de Cardoso es el mismo, también él, a su manera –aunque no sea para despejar las dudas existenciales a las que alude el artista brasileño–, ha acudido indirectamente al escritor inglés, a quien cita de segunda mano (*Caiga tu espada sin filo*, la frase con la que tituló uno de sus cuadros, es una traducción de Shakespeare tomada de una novela de Javier Marías).

2. Desde sus primeros cuadros, Pablo Cardoso no ha hecho otra cosa que implicarnos emotiva, sensorialmente. Ante todo, lo que estimula y desencadena en el espectador es su sistema asociativo, evocativo, sus afecciones, su memoria. De allí su adscripción oblicua al sistema de producción metafórica postulado por los surrealistas. Como ellos, con frecuencia Cardoso emplaza y enfrenta sobre el lienzo figuras que proceden de fuentes iconográficas y de campos semánticos distintos, y hasta contrarios: de ese choque de lo disímil, de ese lúdico y esquizofrénico despliegue de lo opuesto, surge el cuadro como el lugar que provoca las asociaciones y emociones inesperadas, como el sitio propicio al ritual de la memoria.

De la arbitraria superposición de elementos –a la manera de David Salle–, Cardoso pasará a un refinado –aunque no menos caprichoso– mecanismo de montaje simultáneo, cuyo equivalente fílmico podría ser *The Pillow Book*, de Peter Greenaway. En el sitio donde emplaza la pintura, Cardoso multiplica cuadros de formatos diversos, que recuerdan planos, tomas, vistas fotográficas y cinematográficas. La obra ya no es un bloque unitario sino una explosión de fragmentos que se abren a manera de ventanas al interior del cuadro (*Paisaje suizo, Interior verde*), en torno a éste (*Peruvian souvenir* o *Botticelli*), dentro y alrededor del cuadro (*Poliglotización*) o una estructura rizomática, una constelación de imágenes que estallan sobre el espacio lácteo del muro (*Red, Hiedra, Medea*). Esta estética del fragmento, tan característica de la ruptura posmoderna, ya aparece en los motivos de cada pieza: vemos, a manera de *close-ups* o primeros planos: torsos, rostros, zapatos, nubes, olas; ninguna totalidad: sólo retazos, trazas, rastros. No obstante esta realidad pulverizada, hecha añicos, de la que el espectador es un fragmento más, Cardoso no parece suscribir al nihilismo posmoderno. De sus piezas impregnadas de una deliciosa y delicada sensualidad –gracias a esas sutiles veladuras, a ese efecto de barrido que produce el píxel, y que el artista recupera en los dominios del pincel y el acrílico– se desprende una cierta melancolía, una sensación de *déjà-vu*, de algo ya visto y vivido, que provoca en nosotros una extraña radiación vital: esa intraducible fascinación que nos deparan los abismales paisajes románticos, los desolados pasadizos de la nostalgia.

Lo cierto es que esta colisión de diferentes planos iconográficos es también una superposición de distintos planos ontológicos. Así, Cardoso, como Salle, Duclos, Greenaway y tantos otros, dan con el concepto foucaultiano de *heterotopía*: crean un "espacio imposible" donde convergen "un gran número de mundos posibles". Aunque



INCUBADORA
1999
Acrílico y parafina / 85 filtros de café
Dimensione variable

en sentido estricto deberíamos hablar de *collage* –"paradigma del arte contemporáneo", como ha observado Arthur Danto–, para remitir a un término de su propia cosecha, preferimos decir que Cardoso *poliglotiza* el espacio de la pintura, convirtiéndolo en un reino heteroglósico, dialógico: zona franca de las fricciones idiomáticas, lugar donde se construyen las ficciones del yo –consustanciales a toda elaboración autobiográfica–; sitio de las disputas entre el yo y el otro; campo donde acontece ese duelo ontológico entre el sujeto autorial y el sujeto autógrafo.

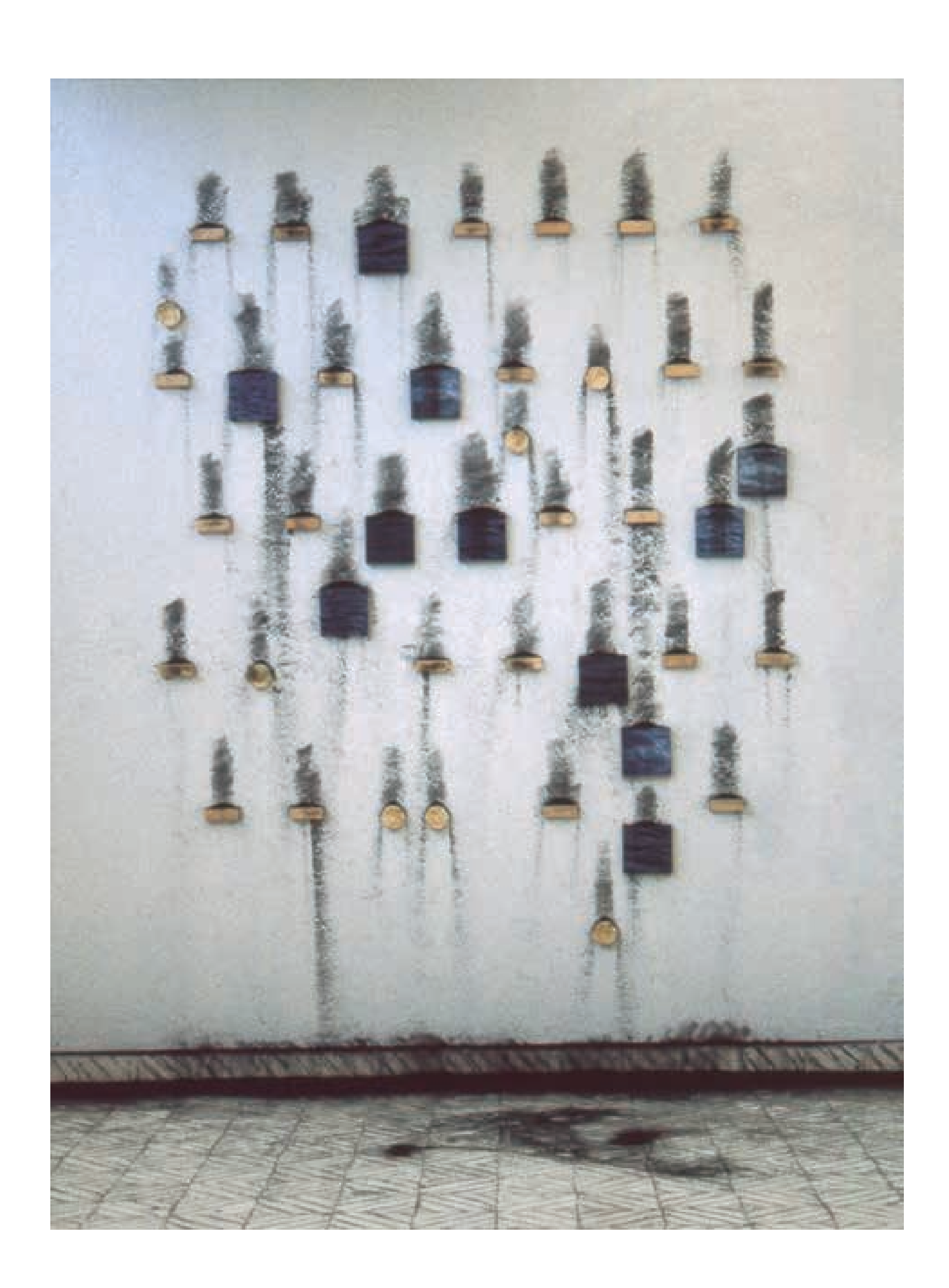
Nómada de la historia y la geografía, embarcado en una erranza iconográfica sin fin que lo ha llevado de las canónicas imágenes del arte renacentista a la apropiación de fotos y fotogramas anónimos, pasando por las sigilosas citas a Caspar David Friedrich –figura tutelar del paisaje y del *pathos* romántico–; perverso polimorfo que encuentra su placer en el contacto con los más diversos materiales, Cardoso ilustra desde los márgenes –desde la paradójica marginalidad que instituye el Centro de la Tierra–, la divisa de Foucault que atraviesa la cultura y el arte de nuestros días: "desarrollar la acción, el pensamiento y los deseos por proliferación, yuxtaposición y disyunción (...) preferir lo positivo y múltiple, la diferencia sobre la uniformidad, la fluidez sobre la unidad, las formas móviles sobre los sistemas. Piensen que lo productivo no es lo sedentario, sino lo nómade".

3. Tras el realismo fotográfico de sus inicios, Cardoso ha entrado y salido a sus anchas de la abstracción y la figuración, hasta aventurarse en *Huevo I* y *Huevo II*, que acaba de presentar en la exposición colectiva *En la palma de la mano* –curada por Juan Castro y Velásquez para el Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay–, en una particular experiencia minimalista. El artista ha expuesto dos huevos cocidos a la misma temperatura pero en distintos momentos –unas semanas antes el primero y el día de la apertura de la exhibición el segundo–, que han sido moldeados en pequeños cubos –susceptibles de caber en la mano, conforme las demandas de la comisaría. Su propósito de "alcanzar una gran concentración de sentido en el límite de la expresión física del objeto artístico" se cumple dentro de un minimalismo a la latinoamericana, gracias a la reutilización orgánica, táctil, del formato geométrico metálico y frío que caracterizó al *minimal art* norteamericano. El natural efecto de deterioro y desintegración que ha padecido el huevo, le sirven al artista para reflexionar, entre muchos asuntos –gracias a la enorme densidad significativa y condensación formal de la pieza–, sobre el origen de la vida y el temible y voraz proceso de corrosión a la que el tiempo la somete.

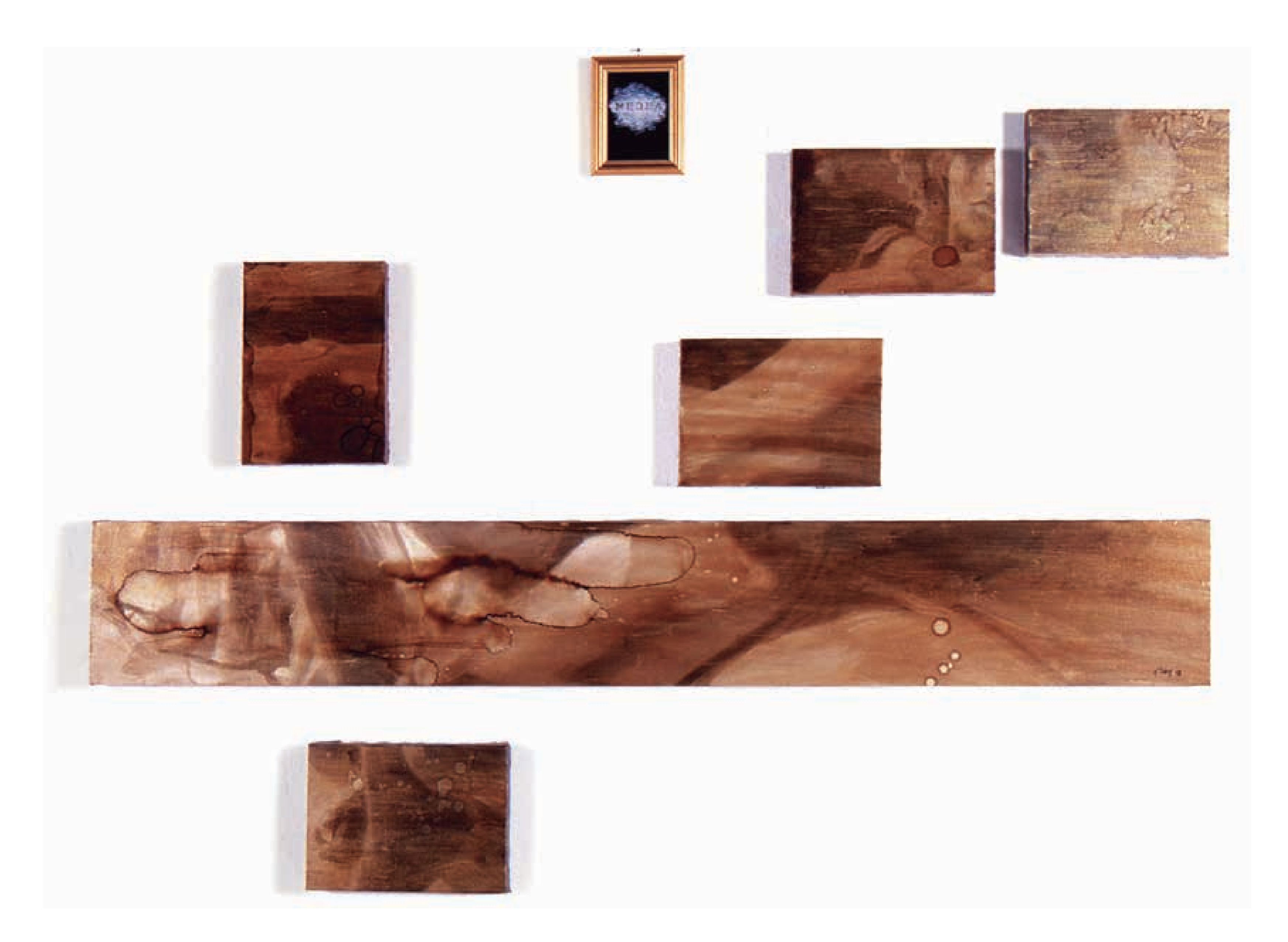
Ahora mismo, el trabajo de Cardoso oscila entre la abstracción y la figuración, funde y confunde estos dos dominios en cada una de sus obras. Esa especie de paisajes sin paisajes –que apenas alcanzan a insinuar mares, montañas, horizontes, pero que son solamente un puro fluido acrílico, un simple discurrir de la pintura– conviven con figuraciones que se difuminan, que parecen evaporarse, diluirse sobre la tela. Lo que las envuelve y comunica –lo que cobija y emparenta toda la obra de Cardoso– es su potencia sensorial, matérica, textural. Inclusive cuando hace uso de los procedimientos digitales, Cardoso es un artista decididamente táctil, profundamente sensual: de allí su obstinada recurrencia a la cera; de allí la superficie estriada, "inacabada", del mosaico cerámico empleado en los lavamanos que realiza para dpm Arte Contemporáneo, de allí el polvo de carbón que esparce en su instalación *Amormalía*; de allí, finalmente, el inesperado uso que hace de los filtros de café.

Si del cuerpo le interesa la piel: envoltura del alma, territorio del roce, de la friega y la caricia –la epidermis donde afloran las secreciones, cuya metáfora plástica son sus superficies cerosas, embadurnadas de flujos orgánicos–, del mundo le interesa su pulpa, su carne: el reino animal, vegetal y mineral. Por eso, antes que en el asunto de sus obras, el erotismo de Cardoso hay que buscarlo en el proceso de su trabajo, en su relación amorosa y sexual con los materiales y, en última instancia, con la naturaleza. En la intimidad de su taller, antes que una erótica, Cardoso ha desarrollado un eros del lenguaje.

Incluso cuando parece tan maniáticamente sexual, como en su instalación *Incubadora* (1999), donde multiplicó las vulvas, dibujadas sobre 85 filtros utilizados en su cafetera –residuos de los cafés que el artista ha gastado y gozado en su taller–, lo



AMORMALÍA
2000
Acrílico, cera de abeja, polvo de carbón / madera
Museo de Arte de Haití, Puerto Príncipe
400 x 300 cm



MEDEA
1998
Acrílico y brea / lienzo y marco dorado con vidrio
Dimensión total 95 x 142 cm



AMORMALÍA (detalle)
2000
Acrílico, cera de abeja, polvo de carbón / madera
Museo de Arte de Haití, Puerto Príncipe
Dimensión total 400 x 300 cm

que está poniendo en juego, más allá de cualquier obsesión genital, es un mundo de claves orgánicas, analógicas, referenciales; un sistema de correspondencias cósmicas. Durante el tiempo que dura la preparación del café, dentro del aparato se está gestando secretamente un microuniverso de formas que impregnan los filtros; durante ese tiempo el artista incuba, procesa, hierve su obra. Además, la forma de los filtros, como los tonos que adquieren en contacto con el vapor, semejan mariposas, y mejor aún, murciélagos, es decir *mashos* (un arcaísmo del argot sexual azuayo y cañari para designar la vulva, derivado de la voz quichua *mashu*, con la que se nombra al murciélago). A partir de este sentido, la obra deviene un homenaje en clave a *El origen del mundo* de Courbet.

El radio de apertura semántica de esta instalación no sólo da cuenta de la potestad de Cardoso para connotar y significar la realidad, para hacer que en la obra confluyan distintos órdenes culturales y metafóricos, sino también de su particular sensibilidad para captar los matices y ritmos subterráneos que animan y comunican las cosas –ese *eros relacionable* del que hablaba el poeta Lezama Lima.

He aquí un artista que vive el mundo en función del arte, para quien desocultar aquello que se encuentra escondido bajo el velo de la utilidad, la ciencia y la técnica, devolver del olvido la verdad –en la concepción heideggeriana del origen de la obra de arte–, hacerla visible y nombrarla, es inventar el mundo. Es este sesgo, permanente en la praxis de Cardoso, el que lo deslinda de las coordenadas posmodernas y lo reconecta periódicamente con la estética de la modernidad.

4. Una particular fenomenología de la percepción y de las sensaciones, y una personal indagación en las marcas que deja el tiempo sobre la vida y sobre las cosas, son dos de las líneas de fuerza en la obra de Cardoso.

Su instalación *Amormalía* (2000), concebida para una exhibición colectiva en Haití, por un lado se inscribe dentro de esa reflexión en torno al tiempo y su maléfico influjo sobre el amor, a la par que comenta en caracteres negros –en renglones torcidos– el infierno insular, el horror y la sordidez instituidos por los siniestros poderes terrenales.

Entre la colección de paneles de madera vacíos, de formas circulares y rectangulares –posibles metonimias de lo femenino y lo masculino–, intercala módulos cuadrangulares en los que apreciamos oleajes apacibles y furiosos; tablas de mareas cuyos ritmos metaforizan los ascensos y descensos del amor, las altas y bajas pasiones humanas. Encima de todos los módulos el artista ha amontonado polvo de carbón que asciende sobre ellos como manchas o señales de humo. El concurso de este elemento, que macula, contamina la neutralidad y pureza de los módulos, señala la intervención del mal, del tiempo que transforma y deteriora lo que toca.

Difícil no relacionar esta obra –por su proximidad formal y conceptual– con la *Metamorfosis* del artista griego Jannis Kounellis, conformada por 41 estantes de hierro, sobre un panel de madera, y huellas de humo. En su espléndido estudio *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, el filósofo español José Jiménez advierte que en esta obra "la memoria de la fugacidad, la huella del humo, recorrida serialmente en el concepto espacial, y en el retorno de la madera y el hierro manufacturados, constituyen la imagen de la metamorfosis...". Mientras el tema de Kounellis es el del tiempo ligado a la transfiguración y la muerte, en *Amormalía*, Cardoso mira el tiempo en función de destrucción –canibalismo político, social–, y muerte del amor. En ambos casos se libra un combate contra "el superficial vértigo metamórfico contemporáneo" que "pretende ocultar todo indicio de muerte" y "busca situarnos en la ilusión de un presente eterno".

"Desprovista de marcas simbólicas –continúa Jiménez–, de registros donde situar la transformación de vida en muerte, la metamorfosis se presenta en la cultura de masas fundamentalmente como vocación de omnipotencia, como expresión de la voluntad de dominio. Lo que mejor la caracteriza es *el cristal de la fugacidad*".

En su incesante cacería de las esencias y su consecuente disidencia de la retórica del *zapping*, Cardoso procura devolver a la imagen su plenitud y su singularidad, dotarla de una temporalidad y espacialidad plenas, busca otorgar a ésta simultáneamente un lugar en el tiempo del espectador, y un espacio que –sin perder su calidez estética– remita al público a otros ámbitos de la naturaleza, obligándolo a reflexionar, a meditar sobre lo visto. Ese quizá sea el propósito de las cajas, receptáculos y plataformas de hierro que ha implementado en su obra última (*Once mares, Conversaciones, Twins, Casa*).



DIME PADRE, ¿CÓMO ANCLAR?
1999
Pantalla de televisión, parafina, acrílico / madera,
cera de abeja y hierro con baño de cobre
67 x 65 x 70 cm

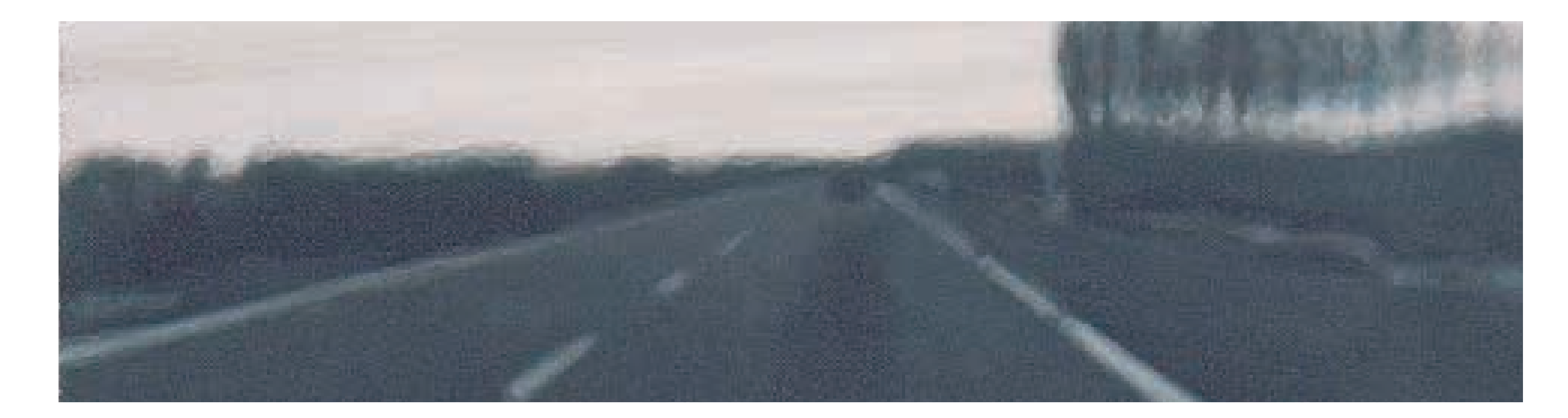
En este momento de su carrera, los libros miniados y los retratos de las damas que los caballeros medievales encargaban a los artistas para portarlos en sus campañas y cruzadas, es decir, las prolijas y puntuales exigencias de la miniatura, se le revelan a Cardoso como modelos artísticos y sentimentales. Hay que demorar la mirada en lo que vemos, parece decirnos el artista, restituir a las imágenes, tanto como a las palabras, su peso y su densidad –los tipos de imprenta que ha incorporado a su obra ilustran su afán por devolver el espesor y esplendor al verbo–, su posibilidad de decirnos secretos y verdades, de convertirse en presencias íntimas, mágicas y reveladoras.

Si en un objeto de 1999 saturó de cera una pantalla de televisión en la que inscribió la frase que lo titula: *Dime padre, ¿cómo anclar?*, gesto radical por el que vindicaba la palabra al tiempo que *vaciaba* la pantalla, desplazando las imágenes hacia el borde –imágenes de procedencia cabalística, es decir indomables a la domesticación de los media–; en su obra última, Cardoso parece rediseñar los monitores informáticos y televisivos para, en lugar del gratuito dispendio de imágenes, colocar una miniatura como talismán o contraseña a través de los cuales acceder a las puertas del ser, de la vida, del mundo.

Nadie que conozca la contraseña devota y arduamente revelada por la obra de Cardoso se negará a golpear y abrir sus puertas.

Quito, 1 de mayo de 2001

[Texto aparecido en el catálogo digital *Pablo Cardoso. Los abismos de la piel*, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, 2001]



GEODESIA I (detalle)
2001
Acrílico / madera y hierro
34 x 42 x 8 cm

TIERRA LIMINAR: APROXIMACIONES A LA OBRA RECIENTE DE PABLO CARDOSO

Rodolfo Kronfle Chambers

Pablo Cardoso pertenece a aquella reducida generación transicional de artistas que a fines de los ochenta se sacudieron de las vertientes imperantes del modernismo tardío del arte ecuatoriano y asumieron su trabajo bajo los vientos de la contemporaneidad. El artista obtuvo temprano reconocimiento en el país debido en gran medida al sobresaliente oficio que desplegaba desde el bastión de la pintura, y a través del cual ha generado una nutrida y variada obra cuya preocupación principal ha sido una sostenida autoindagación de tintes existenciales.

Largos años estos para una equilibrada maduración que lo condujo a uno de los puntos más destacados de su carrera, cuando en la VII Bienal de Cuenca –una de las citas más importantes del acontecer artístico latinoamericano–, *Geodesia* (2001) mereció generalizado reconocimiento crítico.

En dicha obra, que tal vez inaugure los nuevos procesos reflexivos del artista, se incuba el trabajo que viene desarrollando hasta el día de hoy, donde va explorando nuevos niveles interpretativos, proponiendo frescas lecturas y sondeando distintas profundidades, que ahora trascienden al ser para insertarse como comentarios de incidencias extrapictóricas: reflexiones que atañen inclusive a la pintura misma y al sistema de relaciones del medio artístico dentro del cual juega su papel.

Los trabajos comentados aquí comparten un lenguaje que delata una evidente complicidad entre la fotografía y la pintura, relación de exquisitas tensiones que se zanjan en el territorio incierto entre los dos medios, y que terminan produciendo un efecto etéreo, cautivante y de perceptible dimensión poética.

Tierra liminar

En la serie *Coordenadas* se desarrollan inquietudes ya implícitas en el título de *Geodesia*, donde indagó acerca de lo relativas (u obsoletas) que resultan hoy en día las mediciones físicas del espacio, dentro de un orbe cuyas redes de comunicación se han vuelto virtuales. En este grupo de cuadros cada tela es bautizada según las coordenadas geográficas precisas del lugar en que el artista ejecuta el registro (en este caso dentro de un recorrido de prospección aérea en el archipiélago de Galápagos), resaltando de esta forma la hibridez entre paisaje y fotografía de reconocimiento.

Al nombrar las telas de manera tan fría, indescriptiva y hasta confusa, el artista logra destacar la anonimidad inherente de un punto cualquiera del globo, potencialmente aleatorio en su elección. Su ejercicio se puede trasplantar a otro juego de coordenadas –a lugares sin valor simbólico– y no perder su validez.

Cardoso nos recuerda en estas telas que el tiempo vuela, que los momentos pueden ser borrosos y que nuestra recolección de ellos va a ser siempre incierta. Intenta mostrar además cómo la presencia de la imagen puede parafrasear y replantear nuestra relación con su referente primario (la experiencia directa) y secundario (las fotografías). Estas *cápsulas sensoriales* apelan a lo primordial, a la experiencia basal de ver, y a un



00°17.67'S-89°33.30'W
De la serie *Coordenadas*, 2003
Acrílico / lienzo
110 x 250 cm

00°16.71'S-89°32.42'W
De la serie *Coordenadas*, 2003
Acrílico / lienzo
40 x 80 cm

cuestionamiento fundamental de la percepción: realidad o mentira. Plantean también una postura incierta entre un arte conceptual y uno perceptivo, entre el arte como método analítico y el arte como manifestación física del instinto. Las obras se eximen de dirimir este dilema y afirman su ambigüedad. Es justamente en este territorio liminar que se solazan y encuentran su propósito.

En última instancia se puede pensar en *Coordenadas* como una reevaluación del género del paisaje, juego de relaciones que en mi opinión ejecutó anteriormente con sobrada lucidez en la serie denominada *Mesas consumidas*, cuyo vínculo al tradicional género de la naturaleza muerta es claro; en estos "bodegones" persigue de igual manera el ideal de asir el tiempo, el momento y la experiencia contenida en la imagen.

Tránsito y memoria

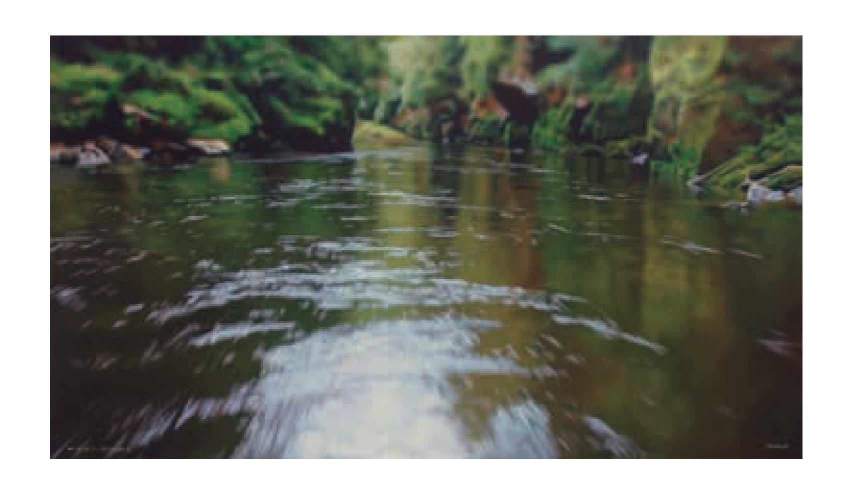
Dos de las obras que aparecen en este catálogo parten de la experiencia íntima del autor, ambas comparten sus rutinas y recorridos, desde la aparente intrascendencia de una caminata cualquiera por la Cuenca andina que nos brinda en *18.VI.02*, hasta las vivencias más significativas en su carrera profesional que traduce en *Lejos cerca lejos*, un viaje de reconocimiento desde su acogedora ciudad natal hasta el emblemático Parque de Ibirapuera, sede de la Bienal en la megalópolis brasilera de Sao Paulo.

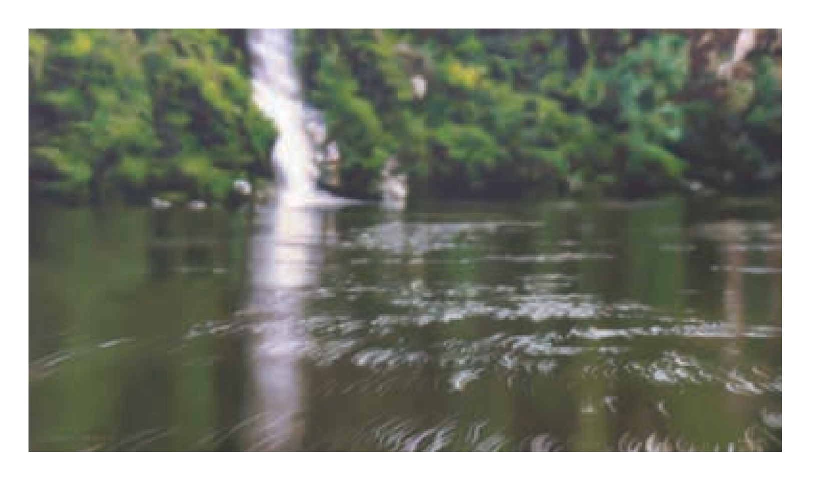
Son diarios obsesivos y fragmentados, conformados por cientos de pequeños paneles que no registran las impresiones de su memoria con palabras sino con imágenes. Mediante cada clic de la cámara en un sistema de caprichosa selección, Cardoso traza un paralelo con los procesos discriminatorios de nuestras memorias ante lo aparentemente fugaz y pasajero. Acerca de *18.VI.02* el artista comenta: "Recorrer mi obra es repetir la secuencia de aquella tarde ya lejana y revivir aquel intrascendente trayecto, ahora inevitablemente en un lugar y tiempo distintos. Es saborear la vaguedad de la memoria, un constatar y reencontrarse con sus fugas, sus precariedades; con el recuerdo difuminado. Pero también es atisbar en la ambigüedad e indefinición de las cosas y la inestabilidad de los conceptos: fotografía o pintura que no son lo que parecen, lugares o tiempos reales o inexistentes, fugacidad o lentitud, identidad o anonimato, automatismo o conciencia, cercanía o distancia, trascendencia o intrascendencia. Un ir y venir en un ciclo interminable".

Las propuestas se basan en ordenadas secuencias que ponderan el avance en el espacio y en el tiempo, mostrando sus relatividades como pausadas pulsaciones cuyo latido marca un ritmo que el mismo espectador compartirá al experimentarlas. Las pinturas individuales constituyen eslabones de una gran cadena que tal cual señala Lupe Álvarez "se presenta como una serie de *ahoras*", puntuados intermitentemente por sus pequeños formatos –diminutos tondos o instantáneas de un álbum– que obligarán al público a entablar un diálogo privado y cercano con las obras, meticulosamente trabajadas con la paciencia de un iluminador de manuscritos.

Es interesante notar cómo los paralelos entre foto y pintura se acentúan en la solución de montaje que el artista dilucidó para *Lejos cerca lejos*, al evocar inequívocamente a las hojas de contacto en que se revela la totalidad de los negativos de un rollo, medida que determinará el tamaño de cada agrupación de imágenes. En ellas retiene hasta los accidentes propios del medio de origen, la foto fallida –velada, movida o desenfocada– que será igualmente traducida al lenguaje del pincel.

En las dos obras el fenómeno de la eventualidad se manifiesta además en la claramente azarosa progresión de las secuencias, al punto de enfatizar la ausencia de acentos y precisiones que el espectador requiere para lograr una determinación específica del sitio donde se originan; se hace hincapié en el viaje y la zona de tránsito, no en su destino. Los paneles individuales dejan un sabor de anonimato en el que Cardoso se ha propuesto, según sus propias palabras, "aprehender el espíritu transitorio de las cosas y esa atmósfera característica de los no lugares, es decir, de aquellos sitios de paso usados pero jamás apropiados ni vividos. Lugares que se han multiplicado precipitadamente en el mundo contemporáneo: calles, carreteras, puentes, aeropuertos, salas de espera, etc. Espacios reales, o virtuales, concebidos para acoger sólo lo transitorio: un ir y venir de rostros sin nombre, los cruces de miradas o las conversaciones apresuradas, la comunicación práctica y elemental".





04º15.93'S-78º39.28'W
De la serie *Coordenadas*, 2007
Acrílico / lienzo
89 x 157.5 cm

04º18.51'S-78º39.37'W
De la serie *Coordenadas*, 2007
Acrílico / lienzo
89 x 157.5 cm



Arte y pasaportes

En *Lejos cerca lejos* un par de umbrales marcan el inicio y el fin del recorrido, desde la puerta de su casa hasta la entrada del pabellón de exhibición del evento paulista; aquí no se cierra el circuito que propone en *18.VI.02*, donde el punto de origen y destino coinciden, sino que persigue marcar un contraste entre lo que el artista llama "las coordenadas del espacio doméstico y las del espacio público", estas últimas indispensables de ser conquistadas si se desea alcanzar la "consagración" profesional u obtener el reconocimiento del medio.

Este trayecto es un péndulo que nos lleva también –en las discusiones ampliadas sobre los lugares del arte– de la periferia al centro, odisea de escala personal que abarca todo un ciclo de noche y luz en el cual nuestro Ulises atraviesa marcados cambios geográficos, emplea diversos métodos de transporte y sortea todo tipo de controles, chequeos y revisiones para lograr su objetivo. En mi particular lectura de esta obra encuentro un cuestionamiento al engranaje mismo que mecaniza los circuitos del arte contemporáneo en el mundo y que necesariamente rigen además sus traslados y su circulación. Cuestionamiento que contradice las aparentes eficacias globalizadoras –y que muestra sus cínicos propósitos– al otorgar visas expeditas al intercambio de productos, al tiempo que mezquina salvoconductos para las personas y para los intercambios culturales a través de las fronteras.

Guayaquil, junio 25, 2004

[Texto aparecido en el catálogo *Pablo Cardoso*, Cristóbal Zapata ed., Cuenca, agosto, 2004]





LEJOS CERCA LEJOS (detalles)
2004
Acrílico / madera
320 cuadros de 10 x 15 cm c/u

PABLO CARDOSO: IMPRESIONES DE UN TRAYECTO

Lupe Álvarez

Impresiones de un trayecto; ese vendría a ser el signo del inquietante registro que Pablo Cardoso nos ofrece. Reivindicación de la mirada accidental del viajero, del movimiento manifestado en la imagen que condensa la visión vaga y fugaz, previa al discernimiento. Todo se revela en el desplazamiento, no hay premeditación ni ansiedad por captar la marca del lugar, la precisión del sitio. Más que emprender la aventura de la representación, Cardoso apuesta por las veleidades de la mirada, por su alianza con el *ojo-mundo* que articula el espacio, conforma el tiempo y se nos presenta como diferente a sí mismo, vidente y visible.

"Todo eso existe para mí", parece comentarnos cuando otea azarosamente, sin planteamiento óptico previsible. Proximidad, definición y desenfoque se avistan sólo como impulsos. Desentendido de la noción de unidad y sin un hilo conductor aparente, el conjunto se presenta como una serie de *ahoras* que, sucesivamente, avanzan hacia la meta. Sale a relucir un campo perceptivo lleno de reflujos, pulsiones y atisbos fugaces. La perspectiva formada por la experiencia del artista en el mundo no se impone, se manifiesta.

El paisaje visual resultante se despliega perturbadoramente por la mezcla de elementos paradójicos. En él se acentúan las tensiones entre la intrascendencia aparente de la imagen, la inmediatez del *flash*, la ausencia de lo connotativo y la intencionalidad concentrada en el mismo hecho que representa: el traslado del artista desde Cuenca, su ciudad natal, hacia la gran cita del arte que es la Bienal paulista. Quizás esa trayectoria que ejemplifica el deseo de llegar a una meta –estatus, consagración– sea la que dé sentido a la prolija artesanalidad que condensa esta obra, encarnada en la pintura. El traslape entre calidad pictórica e instantánea fotográfica, el valor documental y aurático de cada segmento, activan la propuesta.

[Texto aparecido en el catálogo *Pablo Cardoso*, Cristóbal Zapata ed., Cuenca, agosto, 2004]





LEJOS CERCA LEJOS (detalles)
2004
Acrílico / madera
320 cuadros de 10 x 15 cm c/u

PABLO CARDOSO: DE CUENCA A SAO PAULO

María del Carmen Carrión

El 3 de febrero del 2004, Pablo Cardoso inicia un recorrido que lo llevará desde su casa en Cuenca, hasta el Parque de Ibirapuera en Sao Paulo. Cardoso registra su recorrido en 320 fotografías. Son imágenes intrascendentes tomadas desde el asiento posterior de un taxi, la ventanilla de un bus, la cabina de un avión. Imágenes que muestran segmentos de una vereda, la nuca de un conductor, el espaldar de un asiento, una mesa individual desplegada, el reflejo en una ventanilla, las luces de una calle en la noche, fragmentos de cuerpos anónimos.

¿Qué implicaciones tiene este gesto del artista, de querer documentar todo lo que ve? ¿Una confianza ingenua en lo que se aprecia a través de la lente de la cámara? ¿Un deseo de evadir el olvido y servirse de la fotografía como una herramienta nemotécnica? Este impulso de documentación es, sin embargo, sólo el primer paso dentro de su proceso artístico. A esta especie de levantamiento topográfico de un territorio cotidiano y simple le sigue un trabajo mucho más metódico y controlado. Cardoso reproduce cada una de las 320 imágenes en pintura sobre tablones de madera de exacta proporción a los 10 x 15 cm de la foto. El público de la Bienal de Sao Paulo solamente tendrá acceso a este subproducto.

Observo la obra en proceso en el taller del artista en Cuenca. Por un momento mi ojo se engaña y creo estar frente a una enorme serie fotográfica. No obstante, la fascinación que este pequeño "engaño" produce no se sustenta en la similitud de la pintura con la imagen fotográfica sino en lo que se pierde en este proceso mimético. En su recorrido hasta Ibirapuera, Cardoso fija en fotos un determinado tiempo y una distancia. En ese lapso experimenta el mundo a través de una lente, conservando las imágenes de ese recorrido en estado de latencia. Posteriormente busca constatar –gracias al proceso de revelado– lo visto. El estatus de huella de la fotografía es desplazado por el minucioso trabajo de reproducción pictórica de cada una de las imágenes. Lo que la imagen revelada muestra contrasta con la imagen latente conservada en la memoria, lo que se creía fotografiar. La minucia que acompaña al trabajo de pintar cada foto desplaza a la imagen de su cercanía con lo real, liberándola de su condición de huella de lo real y colocándola en el orden de lo imaginado. Vale preguntarse si al pintar cada foto, Cardoso está reproduciendo únicamente la imagen fotográfica o si está reproduciendo la imagen del momento de la toma, una imagen que se recupera del olvido. Este movimiento, que pasa de la fotografía como huella a la pintura como distanciamiento, crea un vacío entre el referente y el producto final. Es ese vacío, esa pérdida, lo que subyace dentro de este proceso.

Lejos cerca lejos es el registro de un viaje. Es la extensión de este viaje la que concede una dimensión particular a estas imágenes. La trayectoria que el artista documenta es una forma de no-turismo, un movimiento más cercano a la deriva de los situacionistas que al del viajero corriente, no tanto por el deambular que este traslado plantea, sino por la duda frente al racionalismo de las ciudades modernas; por la búsqueda de un territorio personal que logre evadir la sofocante presencia del espectáculo. El





LEJOS CERCA LEJOS (detalles)
2004
Acrílico / madera
320 cuadros de 10 x 15 cm c/u

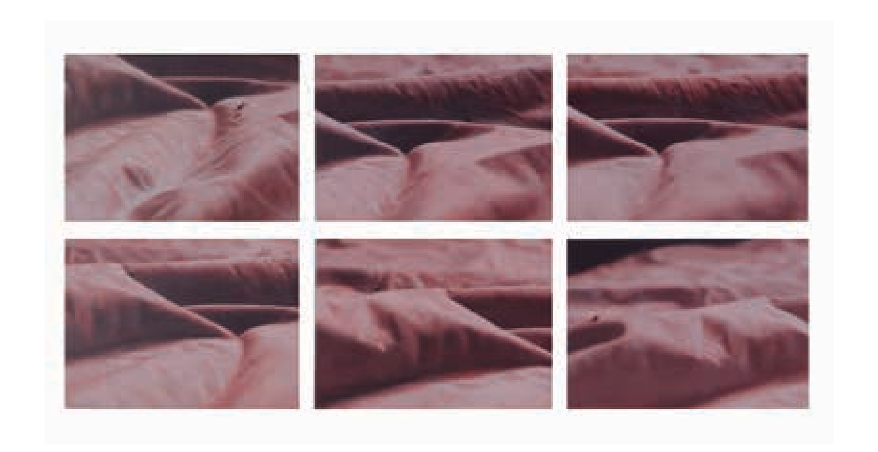
trayecto que Cardoso emprende se aleja de las atracciones institucionalizadas que alimentan el turismo, al igual que se alejan de éstas las imágenes que lo registran. Las suyas no son imágenes grandilocuentes, no es la toma perfecta del paisaje memorable, no es tampoco la imagen del rostro familiar, ni del evento gracioso que la cámara ha congelado en el tiempo. Son imágenes sencillas, de momentos ligados a emociones imprecisas o de la ausencia de éstas. Imágenes de monotonía cuyo valor se halla justamente en subrayar momentos vacíos, en marcar el paso del tiempo, en acentuar los espacios en blanco, aquellos que ocupan la mayor parte de nuestros días y que son catalogados como relleno frente a los supuestos instantes memorables.

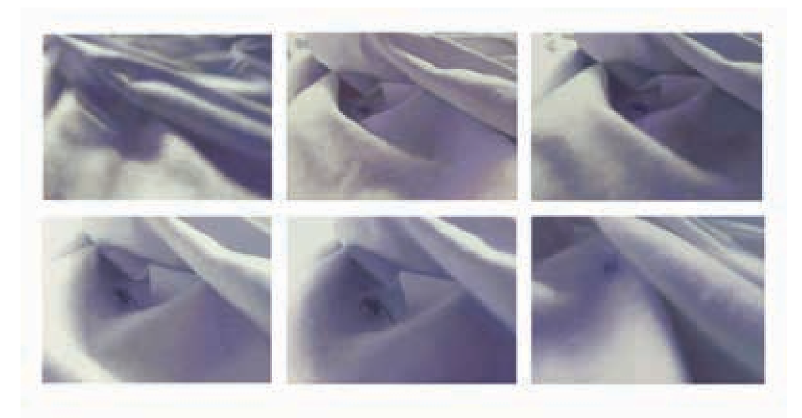
Su recorrido hasta Ibirapuera puede ser visto también como una sutil crítica a la estructura de las bienales como producciones culturales que apuntan a una forma de turismo cultural. No sólo me refiero al insaciable apetito visual de las masivas audiencias que las visitan –equivalente al agobio y cansancio que las alimenta–, sino a la espectacularidad con la que estas megaproducciones se presentan. Su obra es una forma silenciosa de narrar ese viaje y de aplacar las expectativas del mismo. En la obra, el énfasis está en el transcurso, repetido doblemente por el uso de la pintura. *Lejos cerca lejos* es también una aguda ironía del complejo y burocrático trayecto que el artista vivió para llegar a presentarse en la Bienal. Trayecto que –ya realizado– se convierte en la obra misma. Como muchos recordarán, hace un año Pablo Cardoso se enfrentaba a la falta de apoyo de la Cancillería Ecuatoriana, pues luego de haber sido invitado por la Fundación Bienal de Sao Paulo, la Cancillería le retiraba el apoyo alegando falta de fondos, y decidía nombrar como representante del Ecuador a un pintor en funciones diplomáticas en Brasilia. Las imágenes que muestran a Cardoso movilizándose a pie, en bus, avión y taxi hasta Ibirapuera, son una metáfora de los engorrosos caminos que un artista de estas latitudes debe pasar para llegar a un encuentro internacional.

Su obra calza a la perfección dentro del proyecto curatorial de Alfons Hug quien para esta 26ª edición ha propuesto como tema *Los territorios libres.*

El énfasis en el proceso y en el recorrido, y los sutiles comentarios a la estructura misma de las bienales internacionales en *Lejos cerca lejos*, me remite a un trabajo que Francis Alÿs presentó para InSite 1997. Alÿs realizó uno de sus ya famosos paseos, en esa ocasión entre las ciudades de Tijuana y San Diego, sedes de esta bienal binacional famosa por su presentación de arte fronterizo. Apuntando justamente a la peculiaridad de dicha convocatoria y a la extensa y conflictiva frontera entre México y EEUU, Alÿs decidió realizar su "paseo" entre las dos ciudades pero sin cruzar nunca la frontera. Durante 35 días viajó desde Tijuana hasta San Diego realizando rápidas paradas en Ciudad de México, Panamá, Santiago, Auckland, Sídney, Singapur, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Shangai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles. La documentación del viaje y la correspondencia mantenida vía e-mail con uno de los curadores fueron presentadas al público en una vitrina en Tijuana. Con esta obra Alÿs creó una doble crítica tanto a las políticas migratorias de los dos países como a la política cultural de la institución que comisionó el trabajo que, paradójicamente, pagó esta suerte de absurdo turismo del artista.

[Texto aparecido en la revista *El Búho*, año II, N°. 9, julio, agosto, septiembre de 2004]





SÁBANA #2 (detalle)
2005
Acrílico / madera
Secuencia de 11 cuadros de
13 x 18 cm c/u

SÁBANA # 7
2006
Acrílico / madera
Secuencia de 6 cuadros de
13 X 18 cm c/u

LOS PAISAJES DE LA INCERTIDUMBRE

Amalina Bomnin

Siempre que vuelvo a la obra de Pablo Cardoso recuerdo *El extranjero* de Albert Camus, novela premonitoria sobre lo que más tarde sería el comportamiento del individuo occidental autoflagelado por las consecuencias de la guerra, marcado por un sentimiento de desestimación ante sí y el entorno social. El influjo del progreso tecnológico le priva del sentido de pertenencia en la toma de decisiones colectivas y lo convierte en "extranjero" dentro de su propio medio. Igualmente, los "paisajes" elípticos de Cardoso producen una sensación de extrañamiento. Él toma partido a favor de un ser más comprometido, pero se posiciona desde el simulacro. Su aparente frialdad denuncia esos estados latentes de enajenación en nuestras sociedades: desidia, falta de iniciativa, escepticismo, que –maniobrados plásticamente hasta un estadio de condensación– provocan al espectador, conduciéndolo al cuestionamiento de *no es sólo lo que ves*.

Después de ver el grueso de la obra y conversar con el artista cae el telón de su aparente frialdad. Varias series en los últimos seis años han venido a corroborar su proverbial oficio y el ánimo del cuestionamiento antropológico de nuestras sociedades. Diversos puntos de referencia geográfica no reconocibles por el tratamiento añadido (el Oriente, Galápagos, entre otros sitios) son usados para aludir a nociones de tiempo –disímiles en su intención de relativizar la mirada–, dependiente aquí del espacio de donde se mire. Estados antagónicos como el sosiego, la fugacidad, lo inmanente, lo ajeno, instalan la trama en la serie *Coordenadas* para condicionar la lectura hacia nuestra relación con el entorno.

El trabajo de Cardoso consiste en un proceso de "retoque" de sus fotografías a través de lo que él mismo denomina "pincel literal", en un acto de restitución del aura y misterio primigenios a la vida contemporánea. La vertiginosidad, el deambular nómada, -producto de las constantes migraciones- las desvirtuadas ideas de progreso, desarrollan una identificación superficial y falaz con la naturaleza, el entorno, los semejantes, que los *mass media* contribuyen a modular con procacidad. La TV, el Internet, las redes sociales, la publicidad, alejan a la mayoría de la población de temas álgidos como la perniciosa explotación de las minas en nuestros países, o cualquier otro daño al medio ambiente. En las aristas de esta poética subyace la configuración de una imagen que se corresponda con el trazado de un territorio que incluye un espacio-tiempo mágico, movible, permeable. Estas metáforas visuales resultan estrategias para conceder otra historicidad al mundo americano.

Hay acotaciones a la fragilidad humana en *Sábanas* (2005-2006), un paisaje marcado por la incertidumbre donde varios invertebrados deambulan por simulados horizontes que pueden significar el exterior, el mundo material. En cambio, los diminutos animales podrían ser el inestable mundo interior, el alma. El autor juega a maniobrar con el concepto de barroco, identificable en la presencia alterna de luces y sombras, el claroscuro, lo intrincado, en su afán por internarse en los complejos procesos de constitución del ser latinoamericano. Hay también una alusión, según el artista, al hecho de que "toda travesía es un pregusto por la muerte, una anticipación del fin".

En la serie *FF* (nomenclatura de *Fast Forward*, la opción del control remoto para adelantar las secuencias) y en su trilogía *Abismo-Desierto-Mar* (ambas del



ART AUTRE #9. GARMSER
2009
Acrílico / madera
18 x 85 cm

2006), continúa su indagación a través de los desplazamientos. En la primera acentúa dramáticamente situaciones logradas al refrendar pictóricamente secuencias fotográficas -manejadas bajo el comando de video FF- de cuatro personajes mostrados en una carrera indeterminada y anodina. La velocidad como síntoma de crisis desata sugestivas lecturas acerca de la ligereza y las vagas búsquedas humanas en torno a ideales que infringen el verdadero sentido de lo trascendente. La repetición ociosa se convierte en sinsentido. Para *Abismo-Desierto-Mar* realizó varios viajes personales desde su casa hasta puntos ubicables en los sitios mencionados, donde se disuelve el valor de la ubicación, identificándolos con el concepto de no-lugar, o vacío. Como él mismo refiere: "intenté llegar a la nada, dibujar un camino hacia ella".

Cardoso vuelve a la fotografía y a la pintura en sus piezas *AM-PM, Allende* (con la que participa en el 2007 en la Bienal de Venecia), *Isla # 1*, y la serie *Nowhere*. En la primera recoge en una secuencia de veinticuatro cuadros su versión en acrílico sobre madera de un horizonte montañoso registrado entre las 6 a. m. y las 6 p. m. En *Allende* solicita a un voluntario italiano que le suministre imágenes de Venecia a través de Internet. El asistente registrará percepciones del horizonte desde un punto de la ciudad durante setenta días seguidos. La idea de explorar en las nociones de globalización escudriñando un acto cotidiano –casi convertido en ritual por su repetición– comporta mediaciones de todo tipo y convierte a estas piezas en ensayos que fluctúan entre la virtualidad y la hiperrealidad.

En los dos años siguientes, Cardoso emprende la serie *Art Autre*, que casi sin darnos cuenta nos introduce en una reflexión visceral. Toma como pretexto el término con que Michel Tapié clasificara al arte turbulento de la Francia de la posguerra, caracterizado por el automatismo, el desenfreno y el paroxismo. Esta corriente basaba su producción en la ausencia de voluntad formal al estructurar la obra. A través de un retruécano visual, el cuencano realiza una operación inversa: consigue imágenes de Afganistán mediante Google Earth, que dan cuenta del rico trazado de caminos y rutas dibujados por la cruenta historia de un país marcado por el sino de la guerra, y las manipula simulando una obra informalista de las producidas en el pasado siglo. El cruce de importantes rutas comerciales –entre ellas la Ruta de la Seda–, pero por sobre todo, la árida y despoblada configuración que han dejado a su paso las guerras intestinas y foráneas, queda versionado en piezas de un lirismo caústico con reminiscencias de Lucio Fontana. Esta querella por el poder con sus violentas consecuencias es usada por el artista para aludir a una irracionalidad que a casi nadie conmueve, reducida a costumbre. El éxtasis bélico travestido en gesto abstracto, la materia que retorna a la memoria para desde la ironía diagramar la indolencia.

En la serie *Lebensraum* Cardoso inició una exploración en el imaginario ecuatoriano a partir de las miradas de exploradores y artistas extranjeros que visitaron el territorio en siglos anteriores. La muestra estaba conformada por diez obras que reinterpretan algunos paisajes emblemáticos del pintor y explorador norteamericano de mediados del siglo XIX, Frederic Edwin Church. El título en alemán (que significa "espacio vital") responde a las ideas expansionistas y anexionistas manejadas por el nacionalsocialismo germano, que justificaba cualquier sometimiento e intervención so pretexto de que la existencia de un Estado quedaba garantizada cuando dispusiera del suficiente espacio para atender a sus necesidades.

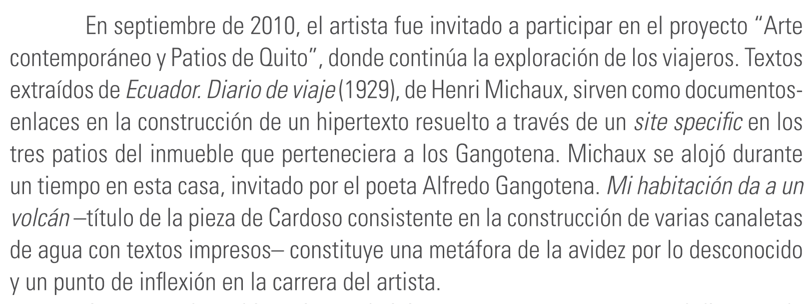
La aparente visión romántica de Church sobre los Andes ecuatorianos queda desmantelada por Cardoso para connotar las reales intenciones colonialistas de los viajeros y misioneros que se acercaban a estas geografías tropicales. Al sustituir los majestuosos formatos originales del norteamericano, alterar la paleta e introducir algunas maniobras sutiles respecto a los originales –ora otorgándoles brillantez, ora agrisándolos o introduciendo calidez–, las piezas resultan paisajes anodinos, ajenos, expoliados, mero recuerdo vaciado de sentido. Este ejercicio de apropiación e intervención no sólo reconoce el delirio colonialista de los que piensan en estas latitudes como el territorio propicio para sus fines lucrativos, sino que también nos involucra al enjuiciar nuestra mentalidad colonizada, que se traduce en una sobrestimación de los valores foráneos que no ha dejado espacio para pensar la naturaleza como nuestro reducto de salvación.





LEBENSRAUM # 13
2010
Óleo y acrílico / lienzo
30 cm de diámetro

LEBENSRAUM # 15
2010
Óleo y acrílico / lienzo
30 cm de diámetro



En septiembre de 2010, el artista fue invitado a participar en el proyecto "Arte contemporáneo y Patios de Quito", donde continúa la exploración de los viajeros. Textos extraídos de *Ecuador. Diario de viaje* (1929), de Henri Michaux, sirven como documentos-enlaces en la construcción de un hipertexto resuelto a través de un *site specific* en los tres patios del inmueble que perteneciera a los Gangotena. Michaux se alojó durante un tiempo en esta casa, invitado por el poeta Alfredo Gangotena. *Mi habitación da a un volcán* –título de la pieza de Cardoso consistente en la construcción de varias canaletas de agua con textos impresos– constituye una metáfora de la avidez por lo desconocido y un punto de inflexión en la carrera del artista.

Aunque se hace hincapié en el viaje como tema recurrente en el discurso de Cardoso, no es menos cierto que hay otros temas, tan a la vista como el primero: el tiempo, el sentido de pertenencia, la volatilidad de nuestro paso por el mundo,. Por eso, lo más interesante en su pintura radica en aquellos intersticios que a veces se nos escapan al mirar con rapidez algo llamado comúnmente paisaje. Lo visceral en la propuesta del creador radica precisamente en lo que no vemos.

Mi habitación da a un volcán, préstamo de las memorias de Michaux, se remonta a la experiencia de viaje del singular poeta acodado a la majestuosidad y extrañeza de una geografía "exótica", puntualizada a través de un volcán andino; pero que en su caso –después de consumado el hecho– no causaría la euforia habitual de los viajeros obnubilados, sino más bien lo contrario.

Sin dudas, los textos del francés introducen un sinfín de lecturas aprovechadas por el artista para armar una instalación que resulta de lo más logrado dentro de su amplia producción. Y, ojo, los textos que elige de Michaux nos advierten de un viajero que reflexiona escéptico sobre esa hambre de infinito jamás colmada. Al punto de señalar: "Con este viaje la pifié.[…] Se encuentra igual la propia verdad mirando cuarenta y ocho horas cualquier tapiz de pared". Para más adelante plantear: "Ahora sé lo que me conviene. No lo diré, pero lo sé…". El caso de Michaux es ilustrativo de una relación exenta por completo de la acostumbrada efusión mundana por "lo exótico". O sea, que el discurso de nuestro artista inicia un despliegue con Church, "aparentemente" atrapado en la otredad cuando en realidad escondía otras ambiciones, hasta Michaux, que sería el caso inverso. Un ser apasionado de conocimiento y experiencias sobre las civilizaciones, las religiones, el arte, la vida, que vivencia la decepción ante su sed por "lo desconocido".

Pablo Cardoso ha sido galardonado por la Fundación Rockefeller para trabajar durante tres meses en Bellagio Creative Arts Fellowship (Italia) en una nueva propuesta que resulta la continuación de *Lebensraum*. Lago Agrio es una de las zonas que sufre la política expansionista de la Texaco desde 1967 hasta 1990, compañía que causa la destrucción y contaminación de enormes áreas del bosque tropical. En 1993 las comunidades indígenas afectadas demandaron a Texaco con "el juicio medioambiental de la centuria". Para llevar a cabo el proyecto ha realizado varios viajes al sitio. La recopilación de fotos, documentos y testimonios completará la visión sobre el enconado tema, que culminará en un *performance* de extenso desplazamiento.

[Texto aparecido en la revista *Mundo Diners*, N°. 350, año XXXII, Quito, julio, 2011, pp. 36-40]



MI HABITACIÓN DA A UN VOLCÁN
(detalle)
2010
Hierro, texto en plotter, conexiones de agua
Instalación *site specific*
en tres patios de la
casa Carrasco-Oña, Quito

MI HABITACIÓN DA A UN VOLCÁN

Mónica Vorbeck

[Intervención específica e instalación en la casa Carrasco-Oña del Centro Histórico de Quito, con motivo de la exposición "Arte contemporáneo y Patios de Quito" (septiembre-octubre, 2010), patrocinada por el Grupo El Comercio y curada por Gerardo Mosquera].

Tres patios absolutamente disímiles en su arquitectura, carácter y función enlazan la intervención de Pablo Cardoso estableciendo un recorrido al interior de la casa Carrasco-Oña y de la memoria que ésta almacena, itinerario que se traduce en metáfora de viaje como forma de imaginar, reconfigurar y resignificar el pasado. Hilo conductor de la intervención son los versos del poeta y pintor francés Henri Michaux, tomados de *Ecuador. Diario de viaje* (1929), que el entonces joven y poco conocido Michaux escribiera bajo el techo de esta casa, donde se alojó varios meses invitado por su colega y amigo Alfredo Gangotena, cuya familia era entonces propietaria del inmueble.

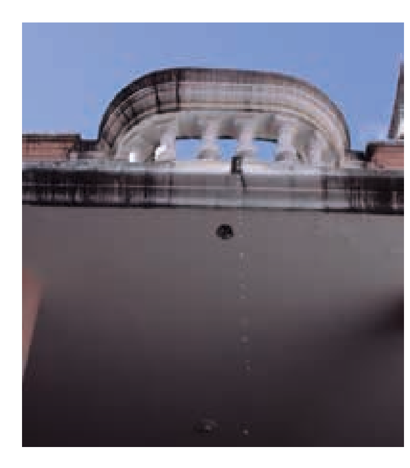
La intervención está estrechamente vinculada con una línea de indagación persistente en el quehacer eminentemente pictórico de Cardoso: el viaje, y con su más reciente proyecto relacionado a F. E. Church y a los artistas viajeros del siglo XIX, que examina la disyuntiva entre objetividad y subjetividad en la pintura de paisaje. *Mi habitación da a un volcán* (cita de Michaux) evoca, desde el título, al viajero en esta región lejana y exótica, implica su condición enajenante de huésped, y funge como metáfora visual del mundo, tantas veces adjudicada a la pintura.

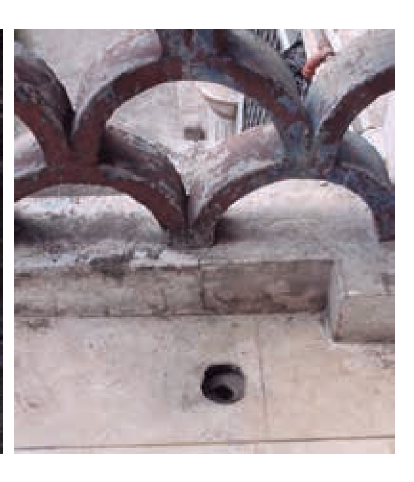
Con extrema disciplina, Cardoso sustrae y utiliza al máximo los recursos propios de la casa, interviniéndola con un mínimo de medios. Inscribe las citas de Michaux en largas y angostas placas de metal que dispone a ras del piso en los patios. Sobre ellas deja caer el goteo persistente de agua lluvia que reproduce dirigiendo el flujo de las tomas de agua de la casa y desbordando artificialmente las canaletas existentes del techo. Responde así a uno de los propósitos más elementales y antiguos en la arquitectura del patio, la recolección de aguas lluvia, y alude a la presencia central del agua en la tradición árabe, y con ello al legado hispánico. Pero esencialmente la cortina de lluvia y su atmósfera auditiva instauran un sentido de suspensión de la realidad, enajenando el espacio y amplificando la resonancia poética de los versos de Michaux.

Desentrañada una instancia de la memoria privada de la casa, Cardoso no se detiene en el dato histórico o anecdótico, sino enfatiza la calidad de extrañamiento de la mirada de un Michaux viajero, introspectivo y poético, para crear dispositivos capaces de suscitar imágenes y escenarios imaginados.

Para entrar en esta ciudad, primero
tuvimos que pagar el tributo del rostro.

Estos versos potencian el extrañamiento que provoca el primer patio, una recombinación inusual de ornamentación y elementos arquitectónicos discordantes.





Sistema de captación del agua lluvia de la casa Carrasco-Oña, Quito (fotografías del artista)

La opacidad del significado instala un estado de indeterminación frente a lo "otro" desconocido. Un corredor sombrío, sumido en la sonoridad persistente del agua, conduce al siguiente patio, alto y pequeño, donde apenas ingresa la luz. En la austera intimidad se entretejen imágenes evocadas, ecos de miradas revisitadas:

Esta mañana me llegó una carta. En ella
me escriben: "¡Echarás de menos el Ecuador
y los indios! Los he visto (en cera) en el museo
de Berlín. ¡Cuánta poesía hay en ellos!"

Densamente evocativo, este patio es núcleo del extrañamiento de la mirada, y alude al viaje como experiencia personal donde diversas identidades atraviesan la alteridad y la mismidad en su conformación. Encaminados por galerías hacia el último patio, en su jardín soleado leemos bajo un tenue goteo de agua:

Tengo siete u ocho sentidos. Uno de
ellos: el sentido de lo que falta.

Como condición del artista, aquella ausencia que impone una búsqueda perpetua de entendimiento –clave del extrañamiento capaz de poner en crisis las rutinas que institucionalizan los modos de ver y habitar– nos convoca a no percibir mecánicamente el mundo sino a buscar esos intersticios significantes. Entonces, los patios se suceden cual movimientos de una sinfonía, conformando cada uno una unidad que desentraña un carácter propio y diferente, y estructuran a su vez una totalidad de lúcida coherencia y amplia resonancia metafórica.

[Texto aparecido en *Arte contemporáneo y Patios de Quito,* Gerardo Mosquera ed., Grupo El Comercio, Quito, 2011, pp. 66-72]





LAGO AGRIO-SOUR LAKE (detalles)
2012
Óleo, acrílico / lienzo
120 cuadros de 12 x 28 cm c/u

MAS ALLÁ DE LA DERIVA: CARDOSO Y EL PEREGRINAJE POLÍTICO

Rodolfo Kronfle Chambers

Pablo Cardoso ha venido reformulando el rol del explorador durante más de una década. Ha creado durante este tiempo un conjunto de series –u obras-bitácora– que se estructuran visualmente a partir del registro secuencial de imágenes que dan cuenta del entorno de sus travesías. A grandes rasgos se podría también entender su práctica como si se hubiese propuesto transformar la deriva situacionista añadiéndole un sentido de propósito a sus experiencias.Ya sea en clave investigativa, meditativa o sugerente, estas discretas intencionalidades que atraviesan sus viajes y paseos han sido diversas, y han oscilado desde la alusión significante a referentes históricos (*Geodesia, Lebensraum*) y culturales (*Allende, Lejos cerca lejos*), hasta la indagación en profundidades ontológicas a partir de hábitos cotidianos (*6 AM, 18.VI.02*) o desplazamientos engañosamente anodinos (*Nowhere, Abismo-Desierto-Mar*).

En las representaciones pictóricas que elabora el artista –siempre reinterpretando una documentación fotográfica previa–, el paisaje cultural y natural ha jugado un rol predominante. Es posible desprender de todo este cuerpo de trabajo un interés por contrastar los efectos de la racionalidad tecnocientífica sobre la naturaleza ante la experiencia subjetiva que ésta puede desatar, llegando a poner en cuestión cómo los avances en el campo del conocimiento transforman y afectan nuestra percepción del mundo. Si bien por ello una parte de esta producción está imbuida de un espíritu romántico, no extraña a su vez que su más reciente proyecto, *Lago Agrio-Sour Lake*, parta desde una perspectiva ecologista y una determinación militante, y persiga mediante un acto simbólico sencillo pero potente plantearse como un gesto crítico abiertamente político.

Los estudios poscoloniales han servido de herramienta para entender críticamente la realidad latinoamericana. Estas líneas de pensamiento han permeado significativamente las estructuras sociales a raíz del cambio de siglo, ya sea a través del discurso en la arena política que ha fomentado fluctuaciones ideológicas radicales en gobiernos de la región, o por su diseminación a partir del mundo académico, promoviendo un estado de reflexión y alerta.

En este contexto, una de las perspectivas más interesantes –elaborada por diversos autores del Grupo modernidad / colonialidad[1]– propone entender aquella "colonialidad" como una dimensión que no es previa a la modernidad, sino más bien que se encuentra integrada completamente en ella a través de las "lógicas culturales" heredadas del colonialismo, que se proyectan hasta el presente una vez finalizada aquella etapa histórica.

Tomando en cuenta esta interdependencia se puede entender por ejemplo la explotación petrolera desbordando su valoración simplista como aporte al desarrollo del país, para mostrar su "lado oscuro". No sólo se trata de señalar la indignante destrucción de una naturaleza prístina, sino la manera en que esa circunstancia sometió a poblaciones indígenas a formas de existencia que se ajusten a los procesos de modernización, para eventualmente producir individuos que se encuentren "sujetados" al capitalismo, operando por fuera de sus saberes y experiencias sociales ancestrales.

Paraíso perdido

La indagación decolonial de Cardoso tiene un muy claro antecedente en la serie *Lebensraum* (2010), donde subyace toda una trama de cruces entre arte y colonialismo, y que en cierto

[1] El Grupo modernidad / colonialidad o Proyecto M/C fue uno de los más importantes colectivos de pensamiento crítico activos en América Latina durante la primera década del siglo XXI. Se trata de una red multidisciplinar de intelectuales entre los cuales destaca el semiólogo argentino Walter Mignolo. Sus trabajos pueden ser vistos como el más genuino aporte latinoamericano al pensamiento poscolonial [N. del Editor].





LAGO AGRIO-SOUR LAKE (detalles)
2012
Óleo, acrílico / lienzo
120 cuadros de 21 x 28 cm c/u

modo actúa como un puente para abordar *Lago Agrio-Sour Lake*. Aquel vocablo alemán, que se traduce en la expresión "espacio vital", remite a una teoría impulsada por los nazis, y encierra un concepto afín a la doctrina del "Destino Manifiesto" norteamericano que promovió en el siglo XIX la creencia de que los EE. UU. de América estaban providencialmente destinados a expandir sus dominios como nación.

Esta alusión, empleada para titular una serie que reinterpreta en diversas pinturas monocromas obras del afamado paisajista Frederic Church, no es nada inocente. La obra producida por Church, fruto de sus dos expediciones al Ecuador en 1853 y 1857, se perfilaba bajo aquella ideología, y por tanto operaba en él, entre otros, el factor de la motivación político-religiosa alimentando su afán explorador y artístico. Habiendo sido tildado como "el pintor americano del Destino Manifiesto" transformó la noción del paisaje en territorio (tema que a la vez se encuentra entre las pesquisas que motivan a Cardoso). La fama y la manera en que fue recibido su trabajo confirman esta hipótesis, su obra maestra *El corazón de los Andes* (1859), más allá de reproducir datos geológicos y botánicos, "fue celebrada por el público [norteamericano] porque otorgaba una forma visual a su idea de la América tropical: representaba aquel largamente perdido Jardín del Edén, un mundo naciente e intacto desde la creación". Y si bien esta creencia optimista en el paraíso tropical impulsaba a los artistas viajeros, aquellas imágenes del sur se podían también reflejar en el espejo de la fascinación con el expansionismo territorial, al punto que –como señala Katherine Manthorne– las pinturas que produjeron los artistas viajeros "se interpretaron, en parte, en este espíritu de apropiación". Vale mencionar además que los artistas viajeros como Church, que estaban "civilizando" estos paisajes por primera vez mediante convenciones pictóricas occidentales, abordaban aquella naturaleza indómita bajo las certezas que les confería la ciencia[2].

Concluida la serie *Lebensraum,* Cardoso decide visitar el Oriente ecuatoriano para constatar de primera mano las evidencias de la contaminación producida por la compañía Texaco (ahora Chevron) durante casi tres décadas de explotación petrolera. Llega sin un proyecto artístico definido, impulsado por la información que circula en noticieros y documentales acerca de lo que ha devenido uno de los mayores desastres ecológicos mundiales, y que ha sido objeto –a partir de las demandas presentadas en 1993 y en 2003– del más grande juicio medioambiental de la historia.

La magnitud del shock experimentado hace que en esta ocasión Cardoso planifique una de sus travesías con un prominente empeño crítico; no hay aquí lugar para sutilezas innecesarias. El artista se propone documentar en 120 pequeñas pinturas un viaje que ya no lo tiene a él como protagonista subjetivo sino a un pequeño frasco que contiene una muestra de agua contaminada tomada directamente del primer pozo de Texaco en el Amazonas, instalado en la población ecuatoriana de Lago Agrio. Esta ciudad en medio de la selva, que hoy cuenta con casi 60 000 habitantes, inicia su historia como campamento de la petrolera, obteniendo su nombre del ahora minúsculo pueblo de Sour Lake (Texas), donde además de la Texas Company (Texaco) se asientan otras petroleras emblemáticas (Chevron, Gulf y Mobil). Hacia allá justamente se dirigió el contenido tóxico del pequeño frasco, un subproducto del proceso de explotación igual al que fue a dar a los ríos de la selva (en la cantidad de 18 billones de galones), y que Cardoso derramó al pie del monumento que conmemora el hallazgo del primer pozo petrolero de la multinacional.

En este recorrido de más de 4800 kilómetros de fluctuantes ambientes que nos lleva de Lago Agrio a Quito, y desde allí a Houston, hasta llegar a Sour Lake, el artista ya no muestra, como era habitual, la centralidad del paisaje, sino más bien lo "subordina" a manera de telón de fondo que tiene al pequeño frasco como el foco de nuestra atención. Esta sustitución, que delata las taras del "progreso", es a mi criterio igual de significativa: esto es lo que nos queda. Dentro de aquella compleja matriz de coordenadas culturales, históricas, políticas, económicas e ideológicas, podríamos interpretar el acto de Cardoso como un pequeño gesto de retribución, el cual sin embargo cobra un valor simbólico gigante.

Guayaquil, abril de 2012

[Texto aparecido en el catálogo *Lago Agrio-Sour Lake. Pablo Cardoso*, Cuenca, abril, 2012]

[2] Katherine Manthorne, *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*, Smithsonian Institution Press, Washington/Londres, 1989, p. 3.

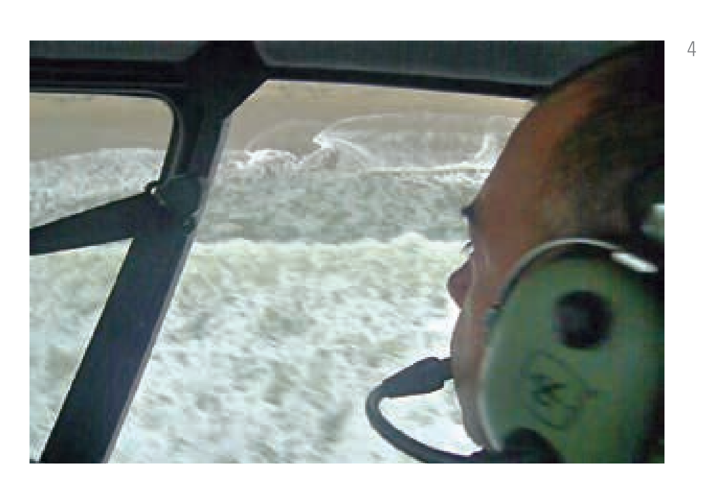

PROCESOS Y
DOCUMENTACIÓN

PREPRODUCCIÓN DE LA SERIE COORDENADAS

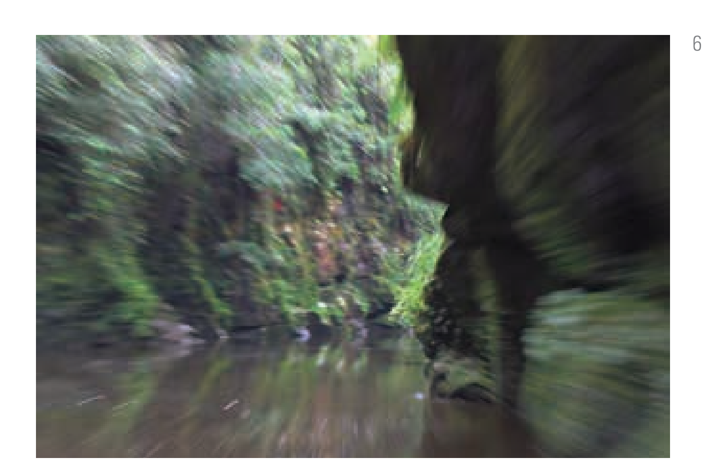
1 

 2

3 

 4

5 

 6

1. Pablo Cardoso y David Pérez-Mac Collum en la isla San Cristóbal, Galápagos, 2002

2 - 4. Sobrevolando las islas Galápagos, 2002

5 - 6. Río Nangaritza, Amazonía ecuatoriana, 2005

PREPRODUCCIÓN DE LA TRILOGÍA *ABISMO-DESIERTO-MAR*

7



8



9



7 - 9. Puerto Pizarro, Perú, 2006

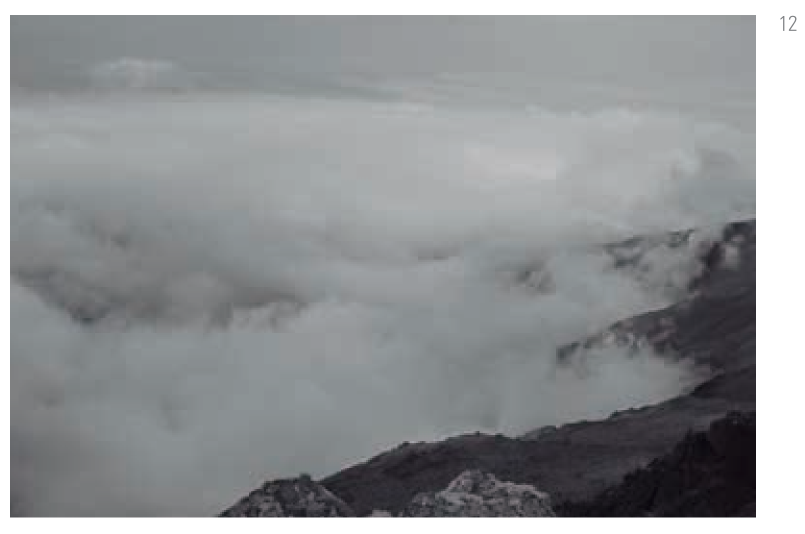
10



11



12



PREPRODUCCIÓN DE LA TRILOGÍA *ABISMO-DESIERTO-MAR*

10. Desierto de Yulug, Ecuador, 2006

11. Camino al abismo de Narigüiña, Ecuador, 2006

12. Abismo de Narigüiña, Ecuador, 2006

13



13. Sumaipamba, provincia del Azuay, Ecuador, 2006

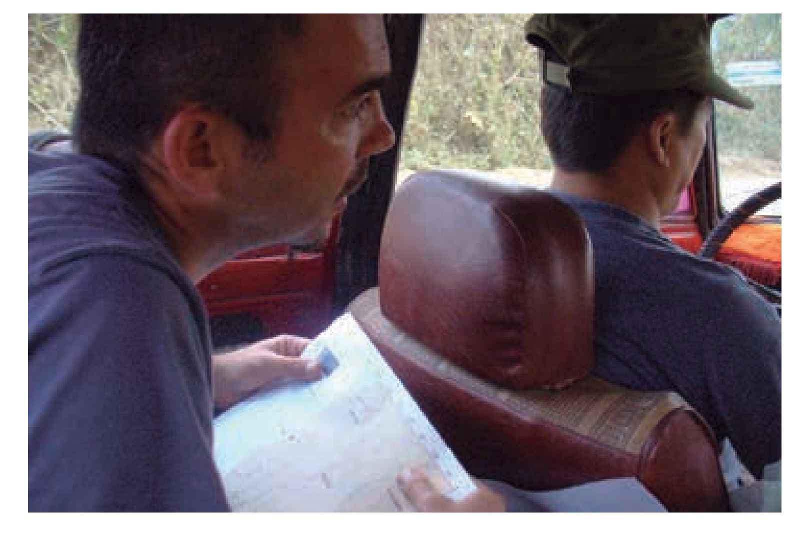
PREPRODUCCIÓN DE LA SERIE *NOWHERE*

14



15





16



17

14. Cerca de Cangahua, provincia de Pichincha, Ecuador, 2007

15. Camino a Playa Negra, provincia de Esmeraldas, Ecuador, 2007

16. Camino a Estero de Plátano, provincia de Esmeraldas, Ecuador, 2007

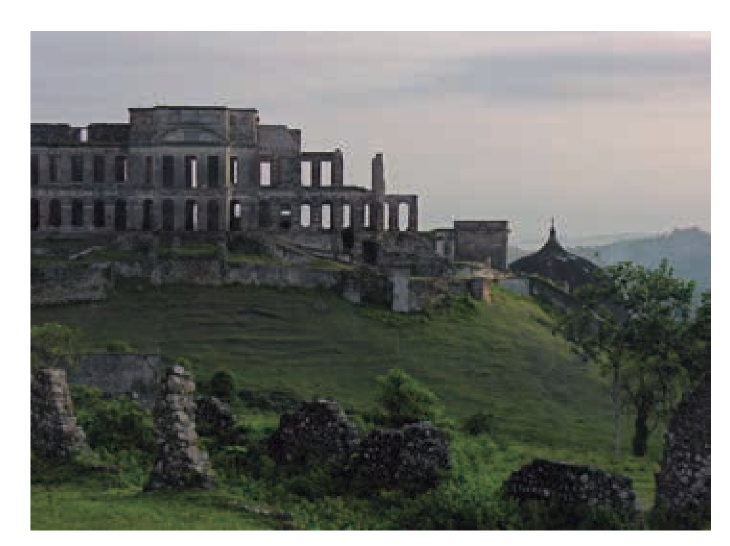
17. Cerca de San Antonio de Cumbe, provincia del Azuay, Ecuador, 2007

18

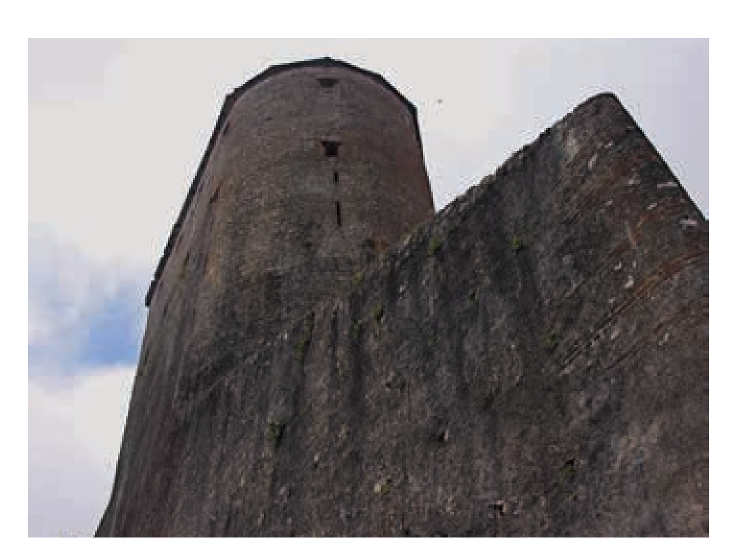


19





20



21

18. Monumento a Henri Christophe en Milot, Haití (fotografía del artista)

19. Vista de El Gorro del Obispo desde el aeropuerto de Cabo Haitiano, Haití (fotografía del artista

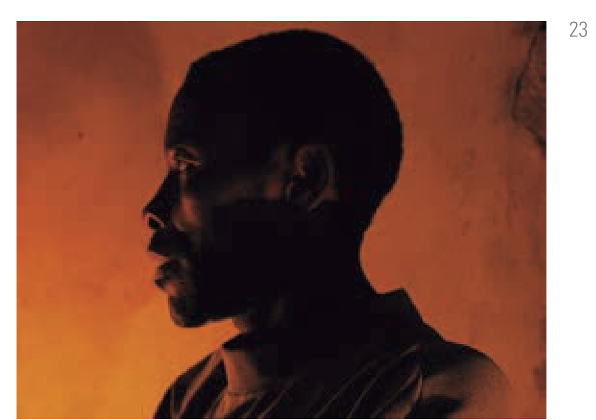
20. Palacio de Sans Souci, Haití (fotografía del artista)

21. Citadelle Laferrière, Haití (fotografía del artista)

22



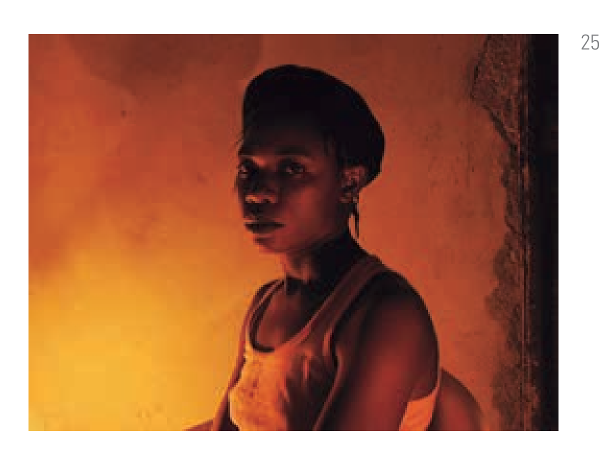
23



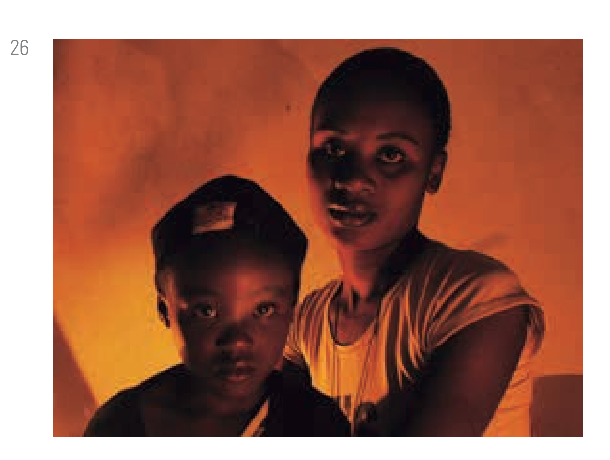
24



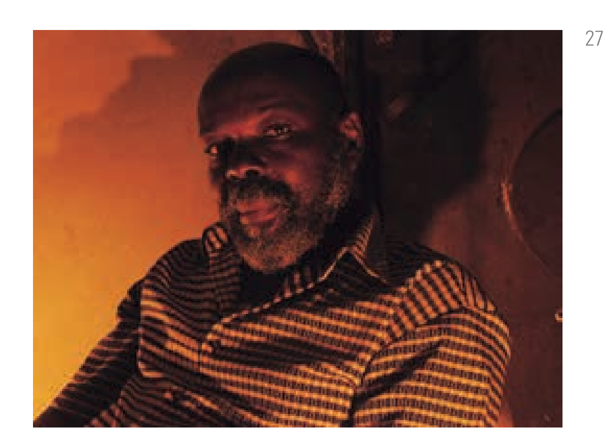
25



26



27



22 - 27. Habitantes de Milot, población donde se encuentra el Palacio de Sans Souci, a 5 km de la Citadelle Laferrière. Serie de retratos realizados por el artista, 2008

28

29



30



31



28. Contaminación del agua causada por actividades de la compañía Chevron-Texaco en la región de Lago Agrio, Ecuador, 2011 (fotografía del artista)

29. Reparación de un derrame de petróleo en la región de Lago Agrio, 2011 (fotografía del artista)

30. El artista con Pablo Fajardo, abogado que lidera la demanda contra Chevron-Texaco, en el primer pozo explotado por la compañía en la región de Lago Agrio, 2011

31. Destrucción de patrimonio natural e histórico, Monolitos de Quillusara, provincia de Loja, Ecuador, 2010 (fotografía del artista)

32

NO LEJOS, ARTISTAS EN ACCION
KIMSACOCHA
ENTRE EL ORO O LA VIDA
MARTES 21 DE JUNIO 19H00 VESTIBULO DE LA PRESIDENCIA DE LA
CASA DE LA CULTURA (PRESIDENTE CORDOVA Y LUIS CORDERO)

33





34

PROYECTO NO LEJOS. ARTISTAS EN ACCIÓN. KIMSACOCHA

32. Afiche del proyecto artístico en contra de la explotación minera en Kimsacocha, Ecuador, 2011

33. Artistas participantes y pobladores de la zona

34. Cóndor sobrevolando el área protegida de Kimsacocha (fotografía del artista)

35



36



37



38



39

40



DOCUMENTACIÓN Y PREPRODUCCIÓN DE *LAGO AGRIO-SOUR LAKE*

35. Sour Lake, Texas, EE. UU, al inicio del boom petrolero de 1903 (Archivos de The Bertha Terry Cornwell Museum, Sour Lake, Texas)

36. Lago Agrio, Provincia de Sucumbíos, Ecuador, 2011 (fotografía del artista)

37. Postal con vista del campo petrolero de Texaco en Sour Lake, 1914 (Archivos de The Bertha Terry Cornwell Museum, Sour Lake, Texas)

38. Campamento de la Texas Co. en Sour Lake, 1910 (Archivos de The Bertha Terry Cornwell Museum, Sour Lake, Texas)

39. Recolección del agua de formación en el pozo Aguarico 4 en Lago Agrio. Inicio del trayecto hacia Sour Lake, 11 de julio de 2011

40. Vertido del agua de formación a los pies del monumento de Texaco. Final del trayecto hacia Sour Lake, 13 de julio de 2011

41


42


43



44

41 - 42. Taller del artista en la Fundación Rockefeller en Bellagio, Italia, 2011

43. Pablo Cardoso con Pablo Fajardo y Emergildo Criollo (líder del pueblo Cofán) en una charla sobre el caso Texaco (Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, Ecuador, 13 de junio de 2012)

44. Danzantes del pueblo Shuar que acompañaron a la inauguración de la exposición Lago Agrio.Sour Lake en la sala Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, Ecuador, 7 de junio de 2012

45



46





47

45 - 47. 2012, tableta digital

VIÑETAS ANTIMINERAS

48 y 51. 2013, tableta digital
49 y 50. 2012, tableta digital

48



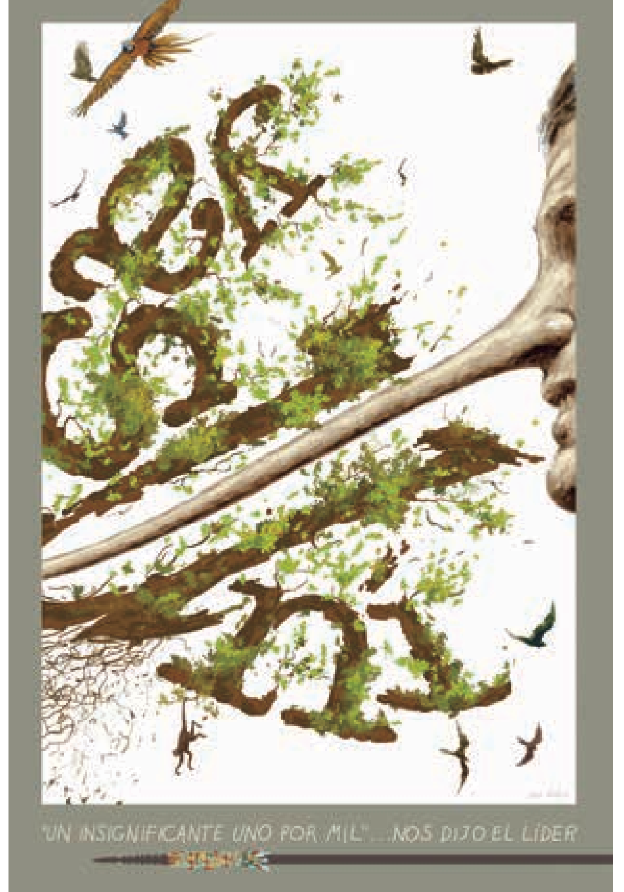
49



50

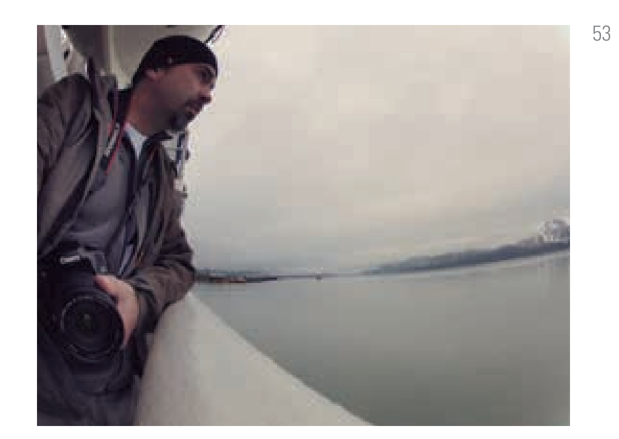


51



INVESTIGACIÓN SOBRE DERRAMES DE PETRÓLEO EN EL MAR

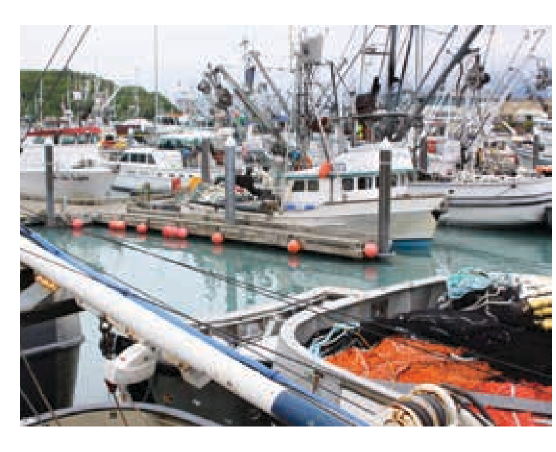
52



53

54



55

56



57

Preproducción de las series
Golem y *Mareas negras*

52. . Pesca de salmón en Alaska

53 - 54. Bahía del Príncipe Guillermo, lugar del derrame del Exxon Valdez en Alaska

55. Pablo Cardoso y David Pérez-Mac Collum en la Bahía del Príncipe Guillermo, Alaska

56. Puerto de Valdez, Alaska

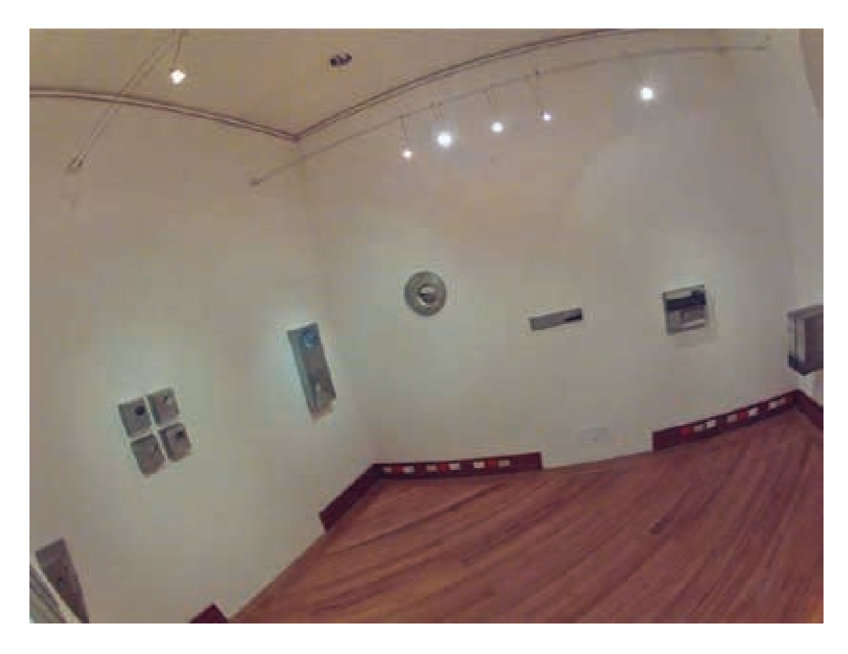
57. Perkins, pescador de la comunidad de Kenai, Alaska

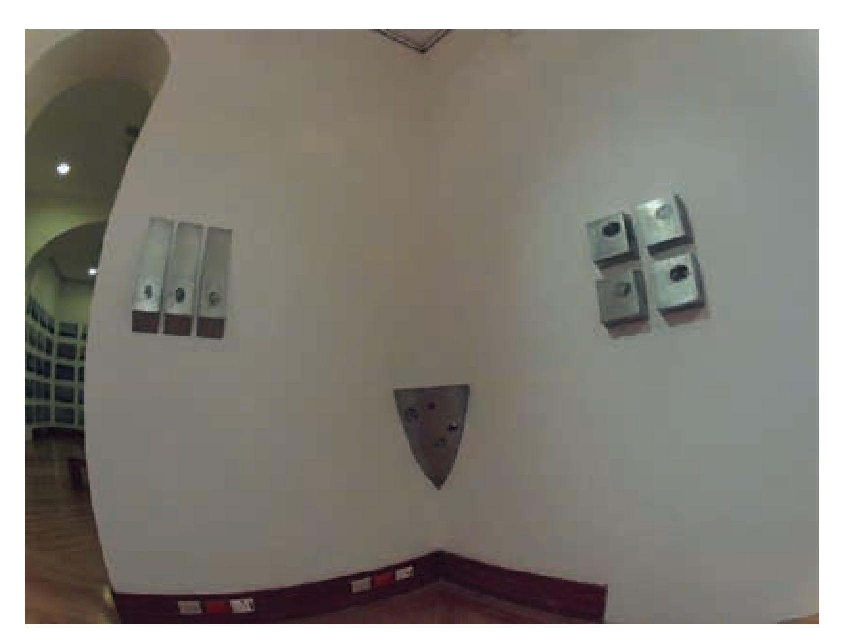


RECORRIDO POR LA EXPOSICIÓN

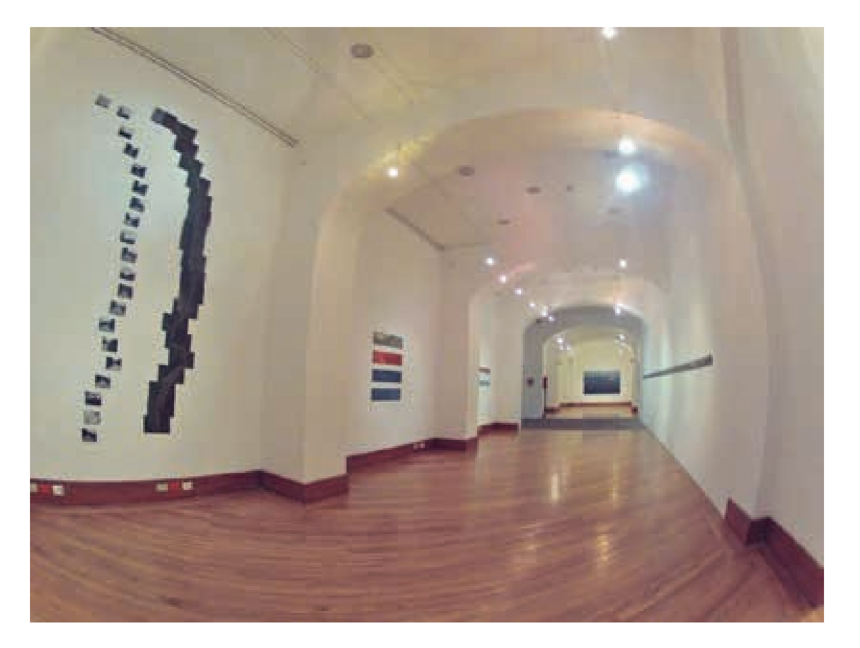






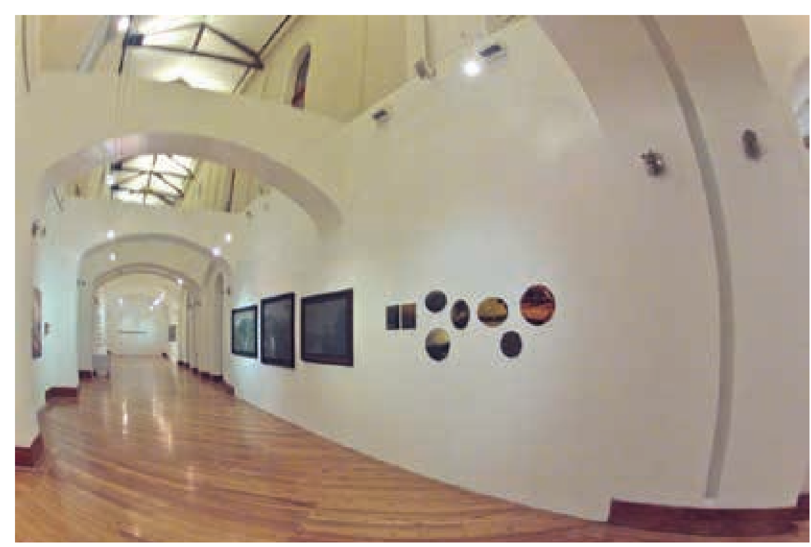


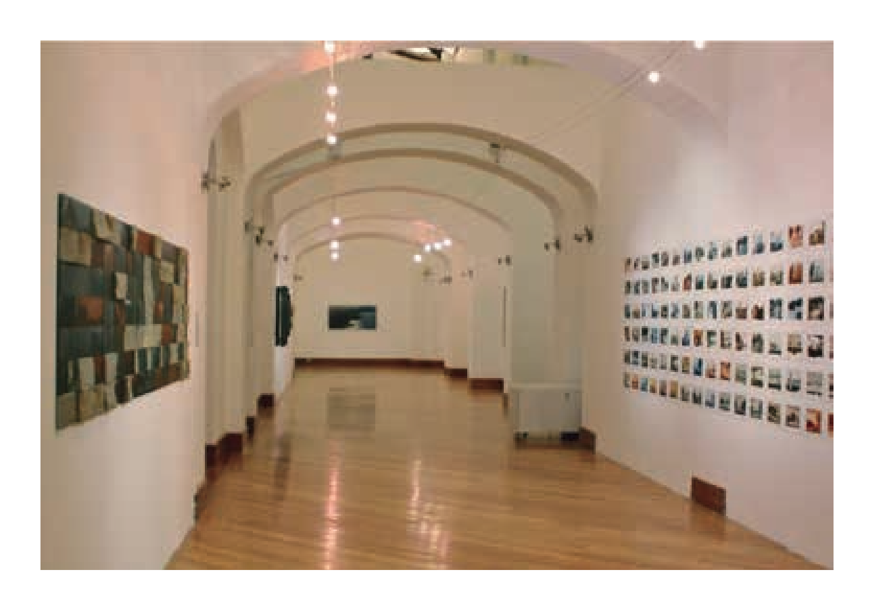




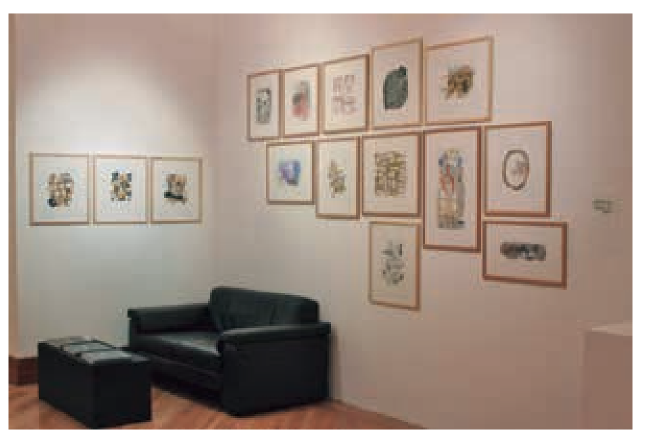




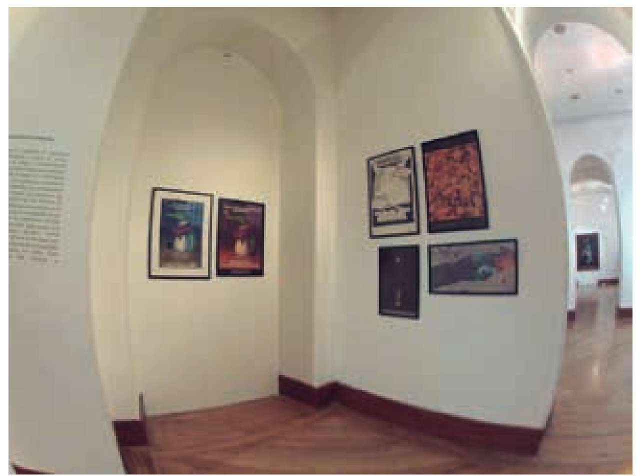




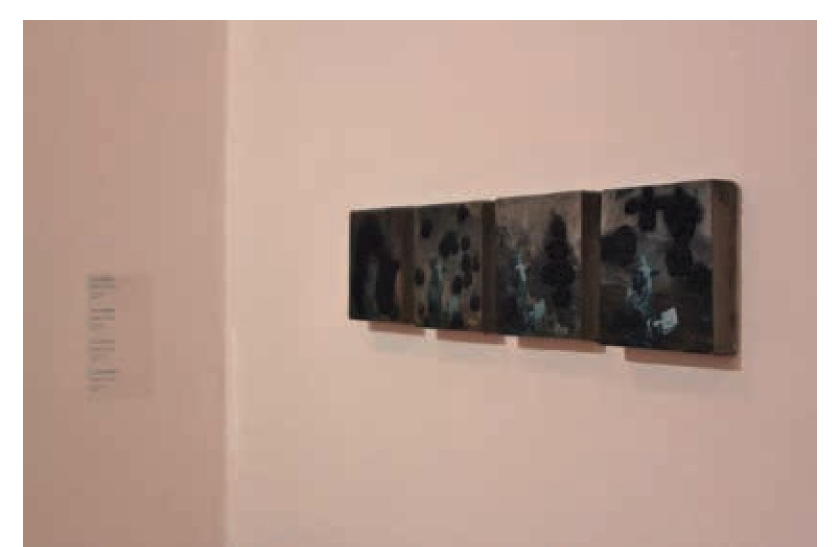



Pablo Cardoso







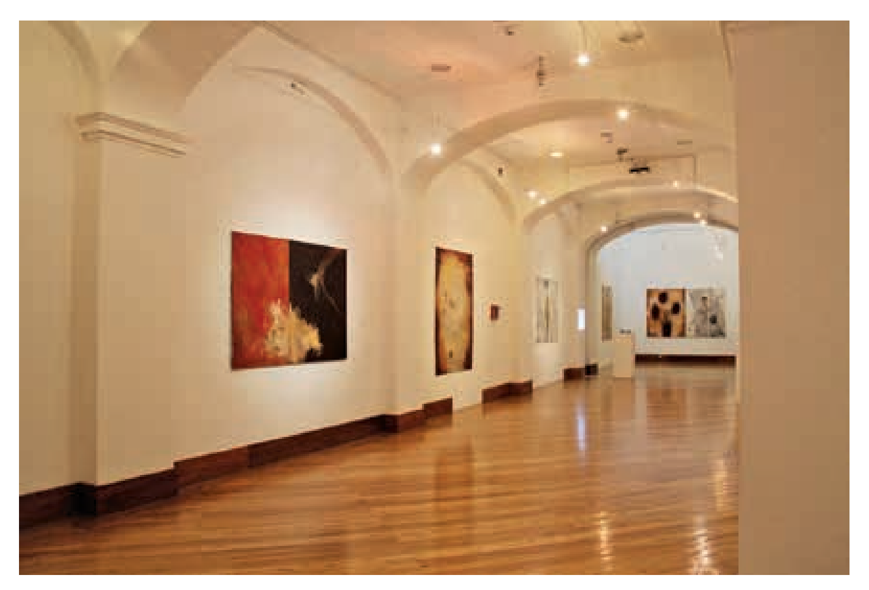


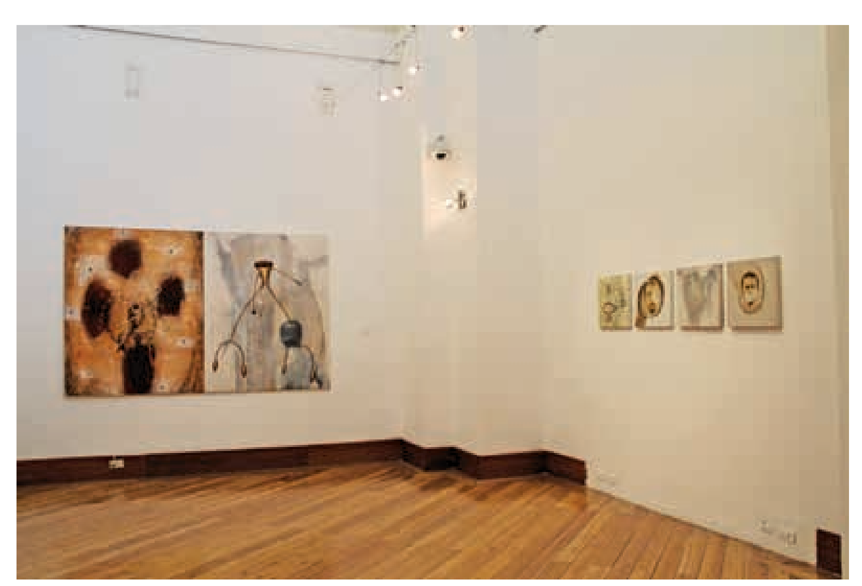






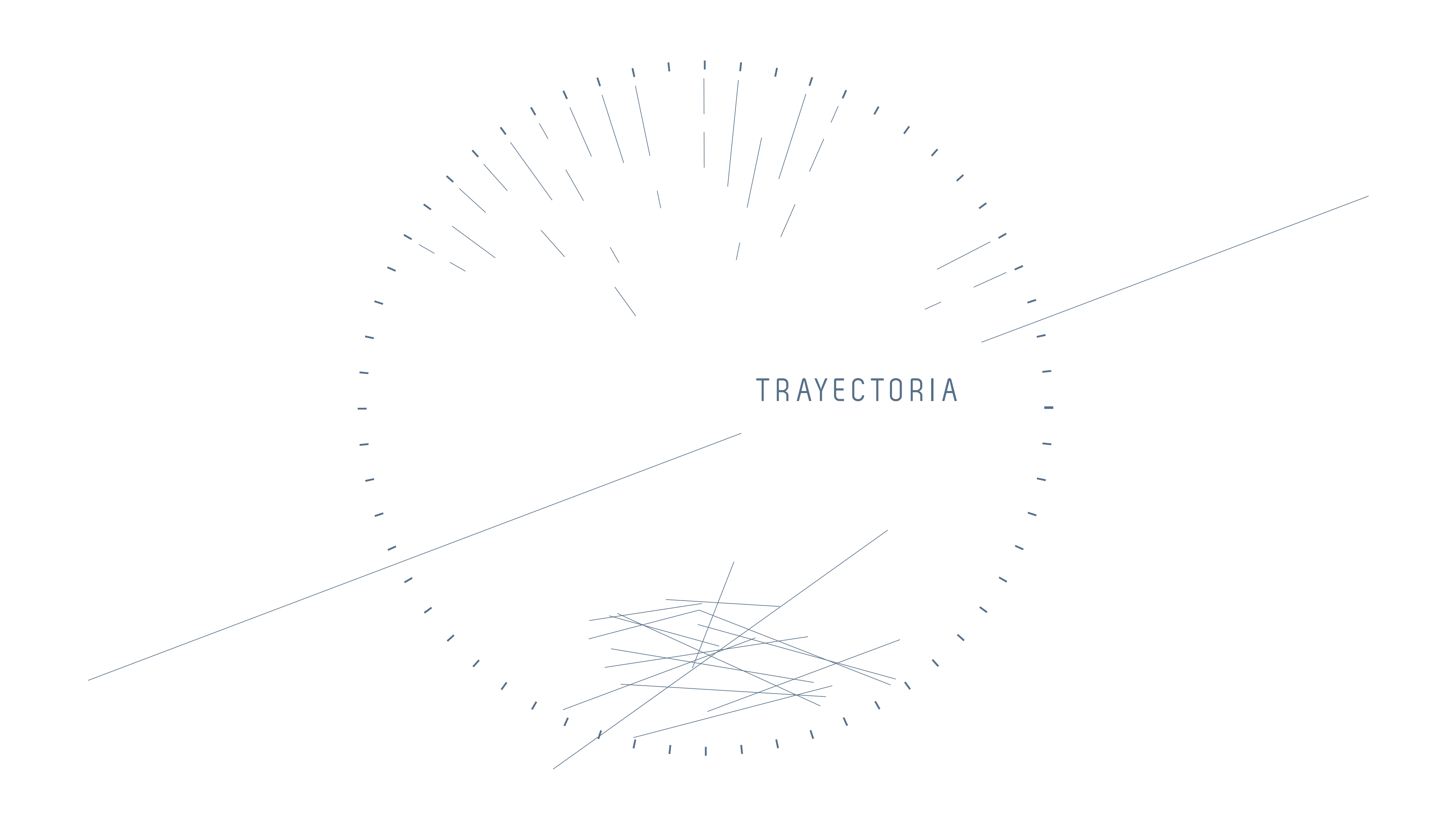








Pablo Cardoso, segundo desde la derecha en la fila superior, con sus compañeros de escuela, 1977


TRAYECTORIA



1987



Primer pasaporte, con sus padres y dos de sus hermanos, a los diez años de edad



Inauguración de la primera exposición, Galería del Banco del Pacífico, Cuenca, 1984



Pablo Cardoso y Patricio Palomeque trabajando para la exposición bipersonal de 1989



Los artistas ecuatorianos Joaquín Serrano, Pablo Cardoso, Jorge Velarde y Xavier Blum, en Río de Janeiro, 1988

1984
Individual, Galería de Arte del Banco del Pacífico, Cuenca.
Colectiva, “Pintores cuencanos”, La Manzana Verde, Cuenca.

1985
Individual, Galería de Arte La Tienda, Cuenca.
Colectiva, “Pintores cuencanos”, Galería de Arte La Tienda, Cuenca.
Colectiva, Exposición-Subasta organizada por el Sexto Ciclo de la PUCE, Cuenca.

1986
Individual, Galería de Arte La Tienda, Cuenca.
Colectiva, “Pintores cuencanos”, Galería Calé de Queso, Cuenca.
Colectiva, “Pintores cuencanos” Sede Social del Banco Central del Ecuador, Cuenca.
Colectiva, Escuela de Bella Artes, Cuenca.
Colectiva, “Pintores cuencanos”, Galería Calé de Queso, Cuenca.
Colectiva, Salón de París, Alianza Francesa, Cuenca.

1987
Segundo premio del Concurso EDESA, Cuenca.
Colectiva, Exposición-Subasta de “Tierra Viva”, Cuenca.
Colectiva, Concurso EDESA, Cuenca.
Colectiva, Exposición-subasta por “El aguafuerte”, Cuenca.

1988
Individual, Galería Larrazábal, Cuenca.
Seleccionando a la II Bienal Internacional de Pintura, Cuenca.
Colectiva, Festival de las Artes del Banco Central, Cuenca.
Colectiva, Escuela de Bellas Artes, Cuenca.
Colectiva, “Pintores Ecuatorianos”, Galería Larrazábal, Cuenca.
Colectiva, II Pre-Bienal de Pintura, Cuenca.
Colectiva, II Festival Latinoamericano de Arte y Cultura “Nuevos Valores Latinoamericanos”, Brasilia.

1989
Individual, Exposición experimental "Patricio Palomeque y Pablo Cardoso", Museo del Banco Central, Cuenca.
Premio Coloma Silva, II Bienal Internacional de Pintura, Cuenca.
Colectiva, “Pintores ecuatorianos”, Galería Larrazábal, Cuenca.
Colectiva, “Retrospectiva de Pintores cuencanos”, La Manzana Verde, Cuenca.
Colectiva, “Pintores cuencanos”, Casa de Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Cuenca.



Tomás Ochoa, Eugenio Abad, Patricio Palomeque, Cristóbal Zapata y Pablo Cardoso en 1993. Foto para la publicación de la muestra "La nueva plástica cuencana"

Colectiva, Subasta “El Arte por la Salud”, Alianza Francesa, Cuenca.
Colectiva, II Bienal Internacional de Pintura, Cuenca.
Colectiva, Exposición itinerante de Ecuatoriana de Aviación, Houston, Chile, Buenos Aires.
Colectiva, Primer Salón de Arte “PROESA”, Quito, Guayaquil.
Colectiva, Exposición-lanzamiento de la Agenda 1990 de Holanda-Ecuador, La Manzana Verde, Quito.
Individual, Exposición-lanzamiento del Calendario 1990 de Holanda-Ecuador, Quito.

1990
Invitado a la IV Bienal de La Habana, Cuba.
Colectiva, ”Jóvenes pintores cuencanos” Museo de Arte Moderno, Cuenca.
Individual, Alianza Francesa, Quito.
Colectiva, Exposición-Subasta de ADINEA, Cuenca.
Colectiva, Expresiones Galería de Arte, Guayaquil*.
Colectiva, “Destino Ecuador-90”. Primera Bolsa Internacional de Turismo, Cuenca.
Colectiva, Hotel La Laguna, Cuenca.
Colectiva, Expresiones Galería de Arte, Guayaquil.
Colectiva, Galería Larrazábal, Cuenca.
Colectiva, Gobernación de Cuenca, Cuenca.
Colectiva, ”10 Años, 100 Ediciones, 100 Artistas”, Dinners Club, Quito.
Colectiva, III Pre-Bienal de Pintura, Cuenca.
Colectiva, Exposición-Subasta Hospital Julio. E. Toral, Museo de Arte Moderno, Cuenca.
Colectiva, Exposición-Subasta Fundación Corazón, Cuenca.

1991
Individual, Galería Expresiones, Guayaquil.
Colectiva, Exposición-Subasta Fundación Nuestros Jóvenes, Galería Exedra, Quito.
Colectiva, Décimo aniversario del Museo de Arte Moderno, Cuenca.
Colectiva,Exposición inaugural “Arte de los 90”, Sala de Arte L’art, Quito.
Colectiva, IV Bienal de La Habana, Cuba.

1992
Individual, Galería Larrazábal, Cuenca.
Individual, Galería Expresiones, Guayaquil.
Colectiva, “Entretrópicos”, Artistas contemporáneos de los países miembros del Grupo de Río, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas.
Colectiva, “Plástica contemporánea azuaya”, Inauguración de las áreas



1991



1996, en Galería Expresiones con los artistas Roberto Noboa, Luis Felipe Noé y Mónica Girón, la directora Grace Mantilla, y David Pérez-Mac Collum, propietario de la galería



Marcela y Pablo Andrés, los hijos del artista en su taller, 1994

* En el transcurso de los años, Expresiones Galería de Arte (inaugurada en 1989) cambiará de nombre a: David Pérez-Mac Collum Arte Latinoamericano (desde 1996), David Pérez-Mac Collum Arte Contemporáneo (desde 1998), dpm Arte Contemporáneo (desde 2000) y dpm Gallery (desde 2006 hasta la actualidad).



1995



Portada del catálogo de la exposición “Israel: pasado y presente”, 1997

culturales del Banco Central, Cuenca.
Colectiva, “100 Artistas Dinners”, Sala de Exposiciones Teatro Centro de Artes, Guayaquil.
Colectiva, Salón de París, Alianza Francesa, Cuenca.
Colectiva, Salón de París, Alianza Francesa, Quito.
Colectiva, Galería Sketch, Quito.

1993
Colectiva, "La nueva plástica cuencana", Asociación Humboldt, Quito.
Colectiva, Galería Muñoz Vega, Exposición inaugural, Cuenca.

1994
Individual, “Desvelo” Galería Expresiones, Guayaquil.
Colectiva, “Pintores cuencanos”, Alianza Francesa, Cuenca.
Colectiva, La Galería, Quito.
Colectiva, FIAL 94 (Feria Internacional de Arte Latinoamericano), Bruselas.
Colectiva, Galería Muñoz Vega, Cuenca.
Colectiva, ARASI (American Riviera Art Fair International), Miami.
Colectiva, Artistas cuencanos, Galería Larrazábal, Cuenca.
Colectiva, Exposición de "artistas cuencanos" por el 75 aniversario de la Cámara de Comercio, Cámara de Comercio, Cuenca.

1995
Individual, Galería Expresiones, Guayaquil.
Colectiva, Galería Valor-Arte, Caracas.
Colectiva, “Artistas cuencanos”, Teatro Carlos Cueva Tamariz, Cuenca.
Colectiva, Salón Mariano Aguilera, Quito.
Colectiva, Subasta FUNN, Museo del Banco Central, Cuenca.

1996
Individual, Museo de Arte Moderno (XV aniversario), Cuenca.
Seleccionado a la V Bienal Internacional de Pintura, Cuenca.
Mención de Honor a toda la representación ecuatoriana en la V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca.
Colectiva, “Femina suite”, Galería Larrazabal, Cuenca.
Colectiva, Enlace Cultural, La Galería, Quito.
Colectiva, “Corrientes del arte en Cuenca”, Museo del Banco Central, Cuenca.
Colectiva, Salón de París, Alianza Francesa, Cuenca.
Colectiva, Salón de París, Alianza Francesa, Quito.
Colectiva, Salón de Julio, Museo Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil.
Colectiva, Cuarta exposición abierta “Lo nuestro”, Guayaquil.
Colectiva, ”Opugnat”, Casa de las Palomas, Cuenca.
Colectiva, V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca.



Artistas participantes del proyecto “Israel: pasado y presente”, 1997



Invitación de la exposición individual del artista en dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, noviembre, 2001



Con el artista Francesco Liggieri, voluntario para la producción de la obra *Allende*, Bienal de Venecia, 2007



Invitación de la exposición "Tierra liminar" en la Galería Artco, Lima, 2003

1997
Colectiva, Lyle O. Reitzel. Arte Contemporáneo, Santo Domingo-Rep. Dominicana.
Seleccionado junto a 11 artistas ecuatorianos a visitar Israel en el Proyecto "Israel: pasado y presente", Ecuador.
Exhibición permanente en el Salón de Pintura Contemporánea, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca.
Colectiva, ARCO (dpm Arte Contemporáneo), Madrid.
Colectiva, "Obras sobre papel". Lyle O. Reitzel Arte Contemporáneo, Santo Domingo-Rep. Dominicana.
Colectiva, Salón Permanente de Pintura Contemporánea Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca.
Colectiva, V Salón de Dibujo de Santo Domingo-Rep. Dominicana.

1998
Individual, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.
Individual, Bankers Club, Guayaquil.
Individual, Galería Municipal Pancho Fierro, Lima.
Invitado de honor como expositor extranjero dentro de la I Bienal Nacional de Lima, Perú.
Seleccionado para representar al Ecuador en la exposición "Pintura emergente latinoamericana", organizada por el BID en París, Francia.
Colectiva, III Salón Internacional de Estandartes, Tijuana.
Colectiva, "Posvanguardia cuencana", Museos del Banco Central, Cuenca, Quito.
Colectiva, "Israel: pasado y presente", Museos del Banco Central, Quito, Guayaquil, Cuenca.
Colectiva, "Eros en el arte ecuatoriano", Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.
Colectiva, "El objeto escultórico en el Ecuador", Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil.
Colectiva, "Encarnación", El Pobre Diablo, Quito.
Colectiva, "Eros en el arte ecuatoriano", Museos del Banco Central, Quito, Guayaquil, Cuenca.
Colectiva, "Visiones paralelas", Galería Larrazábal, Cuenca.

1999
Individual, "Incubadora". El Pobre Diablo, Quito.
Individual, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.
Colectiva, "Pintura emergente de Latinoamérica y el Caribe", B.I.D., París.
Colectiva, "Bancos e Individuales", El Pobre Diablo, Quito.
Colectiva, "Máquinas de dormir", curador: Cristóbal Zapata, Salón del Pueblo, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca.



El artista en su taller, hacia 2005



Montaje de la exposición *Interrogating Systems*, CIFO Grants and Commissions Exhibition, Miami, 2008

2000
Individual, Alianza Francesa, Cuenca.
Colectiva, "Desvanes secretos", curador: Cristóbal Zapata, Alianza Francesa, Cuenca.
Colectiva, Foro Multicultural Africamérica, Museo de Arte de Haití, Puerto Príncipe.
Colectiva, "Casa Nueva", dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.
Colectiva, Salón de Julio, Museo Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil.
Colectiva, "Apertura", dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.

2001
Individual, Wu Ediciones, Lima.
Individual, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.
Mención de Honor, VII Bienal de Cuenca, Cuenca.
Colectiva, "En la palma de la mano", curador: Juan Castro y Velásquez, Casa de la Cultura, Cuenca, Quito, Guayaquil.
Colectiva, VII Bienal de Cuenca, Cuenca.
Colectiva, "Objetos", dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.

2002
Individual, "18.VI.02", Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
Colectiva, "Maestros de la pintura ecuatoriana", Salón Nacional de Arte Riobamba 2002, Riobamba.
Colectiva, II Exposición Internacional de Pintura, Municipalidad de Azogues, Azogues.
Colectiva, "Iste ego sum! Ése soy yo! Autorretrato y autorrepresentación en el arte ecuatoriano actual", Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Centro Cultural Benjamín Carrión, Cuenca, Quito.
Colectiva, "Arte contemporáneo del Ecuador", Museo Pedro de Osma, Lima.
Colectiva, "Entrelíneas", La Casa Encendida, Madrid.
Colectiva, "Expresión y forma en el arte ecuatoriano del siglo XX", Museo Nacional, Quito.

2003
Individual, "Tierra liminar", Artco Galería, Lima.
Individual, "Coordenadas y otros ambages", dpm Arte Contemporáneo, Lima.
Segundo Premio Salón de Julio, Guayaquil.
Colectiva, Subasta de obra gráfica latinoamericana del MOLAA, Museum of Latin American Art, Long Beach, California.
Colectiva, "Andén 10", Exposición itinerante binacional de Arte Contemporáneo, Quito, Cuenca, La Habana, Pinar del Río.



Invitación de la exposición "2+2=5" curada por el artista, Fulano Café Galería, Cuenca, 2011



Con los artistas de la exposición "2+2=5", 2011



El artista y su esposa, Janneth Méndez, camino a Puerto Pizarro, con su amigo Ulises Espinosa, 2007

Colectiva, "Mirafoto", III Festival de Fotografía de Miraflores, Lima.
Colectiva, Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil.
Colectiva, "Pequeños papeles", Café Siete, Cuenca.

2004

Individual, "Coordenadas y otros ambages", Café 7, VIII Bienal de Cuenca, Cuenca.
Colectiva, "Poéticas del borde", Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil.
Representante del Ecuador en la V Bienal de Gwangju, Corea del Sur.
Representante del Ecuador en la XXVI Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo.
Colectiva, V Bienal de Gwangju, Gwangju-Corea del Sur.
Colectiva, XXVI Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo.
Colectiva, "Límites y estado de la pintura: Arte contemporáneo del Ecuador", Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

2005

Individual, "Sábanas", Galería Animal, Santiago de Chile.
The Pollock-Krasner Foundation Grant, New York.
Colectiva, Selección de Arteaméricas, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil.
Colectiva, Arteaméricas (dpm Arte Contemporáneo), Miami.
Colectiva, "Contrabandistas de imágenes", Selección de la 26ª Bienal de Sao Paulo, Museo de Arte Contemporáneo de Chile, Santiago.
Colectiva, arteBA, Buenos Aires.
Colectiva, Taurus 2005 Board Meeting, Akademie der Bildenen Künste, Múnich.
Colectiva, Auction 2005 Contemporary Latin American Art, MOLAA, Long Beach, California.
Colectiva, International Kids Fund Latin American Art Auction Jackson Memorial Foundation, Miami Art Central, Miami.

2006

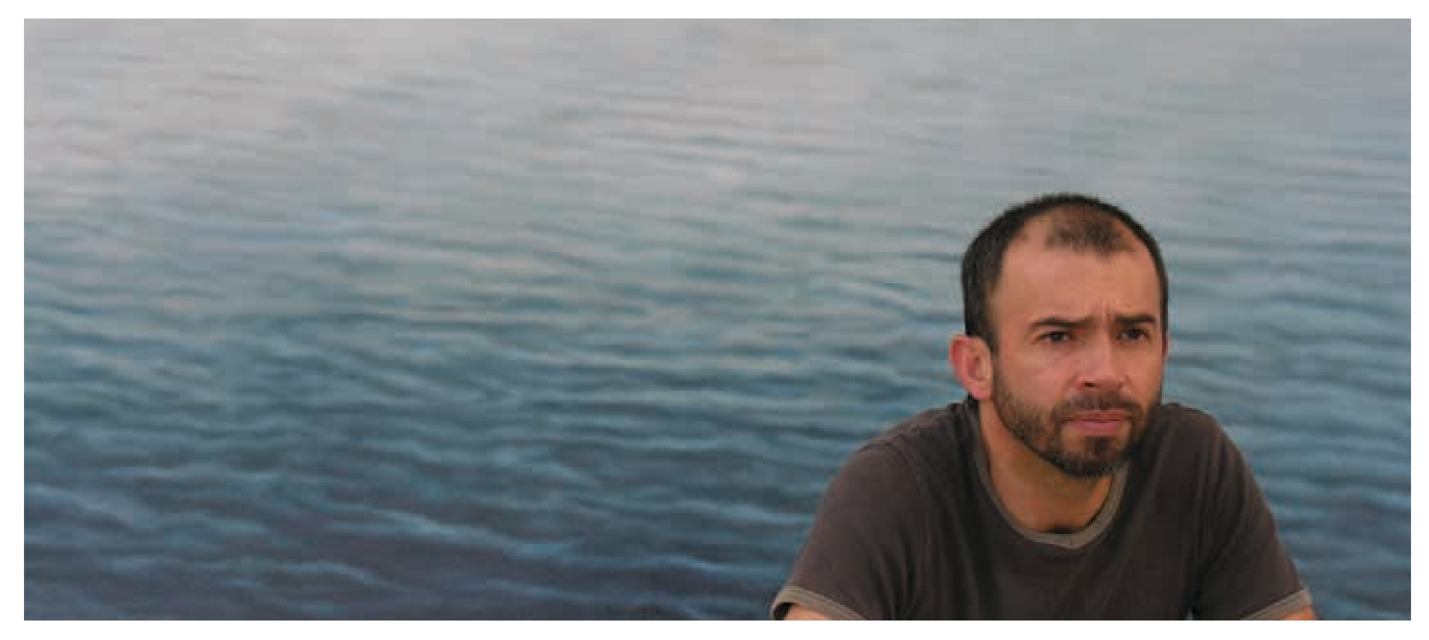
Individual, "Lejos cerca lejos", Palm Beach 3 Art Fair, Palm Beach.
Individual, "Abismo-Desierto-Mar", dpm Arte Contemporáneo-Miami, Miami.
Colectiva, "Neologismo encarnado", Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
Colectiva, "Tres nudos, trescientos tajos", Galería Animal, Santiago de Chile.



Invitación a la exposición "Suite del Coan Coan", 2011



Desierto de Yulug, 2006



2005

2007
Representante del Ecuador en la 52ª Bienal de Venecia.
CIFO Comissions Program (mid-career), Miami.
Colectiva, Feria de Arte Contemporáneo ARCO (dpm Gallery), Madrid.
Colectiva, Arteaméricas (dpm Gallery), Miami.
Colectiva, Feria de Arte Contemporáneo CIRCA (dpm Gallery), San Juan-Puerto Rico.
Colectiva, Feria de Arte Contemporáneo ArteBA (dpm Gallery), Buenos Aires.
Colectiva, 52ª Bienal de Venecia, Pabellón IILA, Venecia.
Colectiva, "El Museo's Bienal: The (S) Files 007", El Museo del Barrio, New York.
Colectiva, Feria de Arte Contemporáneo PINTA (dpm Gallery), New York.

2008
Individual, "Somewhere. Nowhere" (exposición bipersonal con Manuela Ribadeneira), dpm Gallery, Miami.
Colectiva, Arteaméricas (dpm Gallery), Miami.
Colectiva, "Neologismo encarnado", Centro Cultural Metropolitano de Quito, Quito.
Colectiva, "Next" (dpm Gallery), Chicago.
Colectiva, "Territorios", Festival Salento Negroamaro, Lecce, Italia.
Colectiva, "Interrogating Systems", CIFO Grants and Commissions exhibition, CIFO, Miami.
Colectiva, "Ojo Latino". MAC, Santiago de Chile, 2008/ Fundación Benetton, Estudios Reserche, Treviso, 2009/ Looking Eastward Rusia. Fundación Benetton Estudio Ricerche, Treviso, 2011/ Casabella Laboratorio, Milán, Italia, 2012/ Fundación Benetton, Estudio Ricerche, Treviso, 2013.

2009
Individual, "Solo projects", ARCO (dpm Gallery), Madrid.
Colectiva, "Playlist. Grandes éxitos del arte contemporáneo del Ecuador" (exposición paralela a la Bienal de Cuenca), curadores: Rodolfo Kronfle y Cristóbal Zapata, Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca.
Colectiva, "Ispirato Corpo", Casa del Coco, Cuenca.
Colectiva, "Menos tiempo que lugar. El arte de la independencia: ecos contemporáneos", curador: Alfons Hug. Exposición itinerante hasta 2011 por distintos museos de Latinoamérica. Inauguración: Centro de Arte Contemporáneo, Quito.

2010
Individual, "Lebensraum", dpm Gallery, Guayaquil.
Colectiva, Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil.
Colectiva, "Arte Contemporáneo y Patios de Quito", curador: Gerardo Mosquera, Quito.



Con el artista Ariel Dawi, hacia 2005



Los hermanos y la madre del artista, hacia 2006



Un representante de Chevron frente a ***Lago Agrio-Sour Lake*** en Houston Fine Art Fair, Houston, 2013

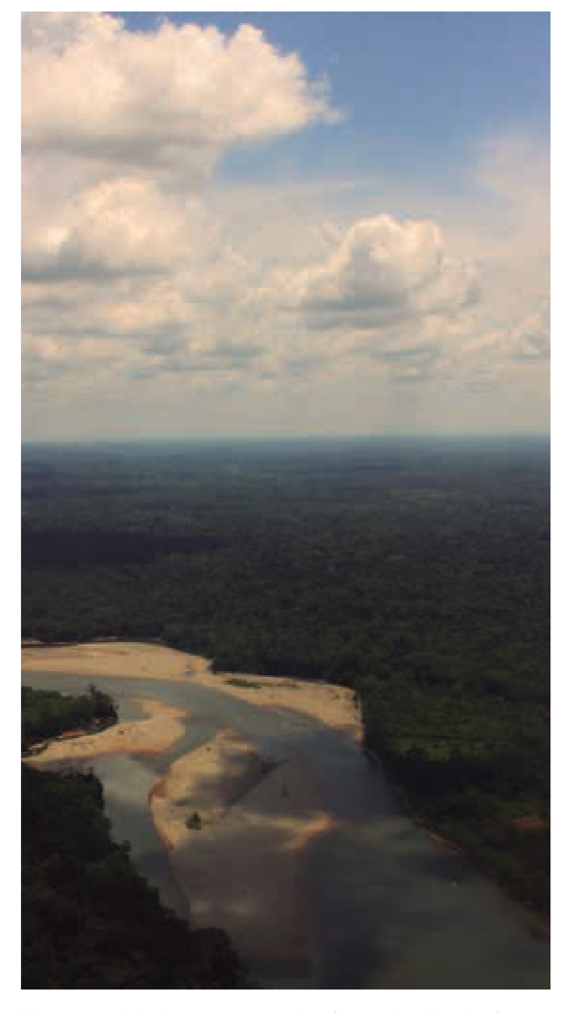


Invitación a la exposición "Lago Agrio-Sour Lake", Galería Arte Actual, Quito, 2012

2011
Individual, "Suite del Coan Coan", dpm Gallery, Guayaquil.
Bellagio Creative Arts Fellow, Rockefeller Foundation Bellagio Center, Bellagio, Italia.
Curaduría, "2+2=5" (artistas) / 1984, Cuenca, Guayaquil.

2012
Individual, "Lago Agrio-Sour Lake" Galería Arte Actual, FLACSO, Quito.
Individual, "Lago Agrio-Sour Lake", Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca.
Individual, "Lago Agrio-Sour Lake", dpm Gallery, Guayaquil.
Individual, "Lago Agrio-Sour Lake", Unidad educativa a distancia Juan Jiménez, Lago Agrio.
Conferencia, "Lago Agrio-Sour Lake", Unidad educativa a distancia Juan Jiménez, Lago Agrio; Galería Arte Actual, FLACSO, Quito; Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca; Facultades de Filosofía, Ciencias de la Comunicación y Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca; Galería NoMínimo, Guayaquil; Unidad educativa a distancia Juan Jiménez, Lago Agrio.
Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística, Quito.
Colectiva, Ch.Aco Feria de Arte Contemporáneo (dpm Gallery), Santiago de Chile.
Colectiva, Odeón Feria de Arte Contemporáneo (dpm Gallery), Bogotá.

2013
Colectiva, Apertura de Reserva Activa de dpm Gallery, Guayaquil.
Colectiva, "Materia prima", curadora: María del Carmen Carrión, Centro de Arte Contemporáneo, Quito.
Colectiva, Art Lima (dpm Gallery), Lima.
Individual, "Teoría para actuar antes de tiempo", Exposición antológica, Centro de Arte Contemporáneo, Quito.
Individual, Houston Fine Art Fair (dpm Gallery), Houston.



Vista aérea de la Amazonía ecuatoriana (fotografía del artista)

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta exposición y del presente catálogo no hubiera sido posible sin la cooperación de distintas personas e instituciones, a quienes la Fundación Museos de la Ciudad, el Centro de Arte Contemporáneo y el artista expresan su profunda gratitud:

Andrés Borrero y equipo de Urbano Express: Mauro Mariño y Karla Sempértegui (Quito), Diana Sacoto (Cuenca), Henri Villafuerte (Guayaquil), David Pérez-Mac Collum, Marcia Ullón y equipo de dpm Gallery, Patricio Palomeque (Sala Proceso / Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay), Luis Proaño y equipo de Comefex, Kenneth Ramos y equipo de Base Five, Jenny Sánchez (Juan Marcet), María José Menéndez (Pébéo), Simón Parra Boyd, Gabriel García (Hotel Marriot, Guayaquil), Elías Nehme Antón, Martha de Nehme, Carlos Eiser, Catalina Torres, Nola Pilataxi, Delia de Noboa, Roberto Noboa, Román Olivé, Alejandro Goldbaum, David Goldbaum, Cecilia de Armstrong, Eliana Hidalgo, Javier Hidalgo, Eduardo Varas, Andrés Pérez Mac-Collum, Xavier Pérez Mac-Collum, Mónica Vivar, Piero Aycart, Juan Carlos García, Clara Balarezo, Pablo Andrés Cardoso, Marcela Cardoso, Eliana Cardoso, Guido Cardoso, Gustavo Cardoso, Dora Cardoso, Gustavo Landívar, Ernesto Aguilar, Daniel Klein, Universidad Andina Simón Bolívar, Enrique Ayala Mora, Inés Flores, Daniel Wainman, Sara Roitman, Christian Viteri, Santiago Vintimilla, Helen Deller, Fabiano Kueva, Trinidad Pérez, Lupe Álvarez, Pilar Estrada, Rodolfo Kronfle, Carlos Vásconez, Janneth Méndez, Cristóbal Zapata, Silvia Ortiz Guerra, Oswaldo Terreros, Bernardo Zamora, Gabriela Ordóñez, Johnny Pulla, Thierry Sebastià, Eliana Bojorque, Mario Brazzero, Ulises Espinosa, Pablo Fajardo, Donald Moncayo, Jacob Perkins, Ian Koebner, Amalina Bomnin, Mónica Vorbeck, María del Carmen Carrión, Imprenta Grafisum, Anita Serrano y equipo de la Coordinación Administrativa Financiera de la Fundación Museos de la Ciudad, Andrea Moreno y Nadya Buitrón del Museo de la Ciudad, Roberto Noboa, Iván Juca y Susana Salazar del Área de Eventos del Centro de Arte Contemporáneo de Quito.



Este libro, con un tiraje de 1.000 ejemplares,
se imprimió en Hominem Editores
del Distrito Metropolitano de Quito,
en el mes de noviembre de 2013,
durante la alcaldía del
doctor Augusto Barrera Guarderas.

CON EL APORTE CULTURAL DE:






















ISBN 978-9978-328-22-4
9 789978 328224